

BIBLIOTECA LUSO-BRASILEIRA

Eliane de Simone / Henry Thorau  
(Hrsg.)

**Kulturelle Identität  
im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater  
der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer  
brasilianischer und portugiesischer  
Kunst in Deutschland**



Frankfurt am Main 2000  
ISBN 3-925203-77-X  
ISSN 1432-4393





**ELIANA DE SIMONE  
HENRY THORAU  
(HRSG.)**

**KULTURELLE IDENTITÄT  
IM ZEITALTER DER MOBILITÄT:**

**ZUM PORTUGIESISCHSPRACHIGEN  
THEATER DER GEGENWART  
UND ZUR PRÄSENZ ZEITGENÖSSISCHER  
BRASILIANISCHER UND  
PORTUGIESISCHER  
KUNST IN DEUTSCHLAND**

# **BIBLIOTECA LUSO-BRASILEIRA**

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts  
Preußischer Kulturbesitz

Herausgegeben von Dietrich Briesemeister

Bd. 19



**BIBLIOTECA LUSO-BRASILEIRA**

**Eliana de Simone / Henry Thorau  
(Hrsg.)**

**Kulturelle Identität  
im Zeitalter der Mobilität:**

**zum portugiesischsprachigen Theater  
der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer  
brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland**



TFM  
Frankfurt am Main 2000  
ISBN 3-925203-77-X  
ISSN 1432-4393

Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität: zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland / Eliana de Simone/Henry Thorau (Hrsg.) — Frankfurt am Main: TFM, 2000

(Biblioteca luso-brasileira; Vol. 19)

ISBN 3-925203-77-X

---

© TFM — Teo Ferrer de Mesquita  
Heiligkreuzgasse 9 A  
D-60313 Frankfurt am Main

Omnia proprietatis iura reservantur stricteque vindicantur / Alle  
Rechte vorbehalten / Reservam-se todos os direitos

Satz und Lektorat: Priv.-Doz. Dr. Axel Schönberger  
Druck: Uwe Grube Druckservice, Stolberger Straße 1a, D-63683  
Ortenberg

August 2000

# Inhaltsverzeichnis

Eliana de Sá Porto de Simone (Heidelberg) / Henry Thorau (Trier):	
Vorwort . . . . .	9

## Portugiesischsprachiges Theater der Gegenwart

José Oliveira Barata (Coimbra):	
A emergência da história na literatura dramática portuguesa . . . . .	13

Wilfried Floeck (Gießen):	
O teatro de Luísa Costa Gomes: entre o drama histórico e a comédia de sátira social . . . . .	41

Friedrich Frosch (Wien):	
Geschichte als Gegenwart: Roberto Schwarz' <i>A lata de lixo da história</i> und Bernardo Santareno <i>O judeu</i> . . . . .	59

Anna Hansert (Freiburg im Breisgau):	
Zur Kritik des <i>Estado Novo</i> in <i>O judeu</i> (1966) von Bernardo Santareno . . . . .	85

Anna Hansert (Freiburg im Breisgau):	
Bernardo Santareno, <i>O pecado de João Agonia</i> (1961): Homosexualität als Herausforderung der politischen Zensur . . . . .	109

Ute Hermanns (Berlin):	
Filmästhetische Strategien zur Rezeption von Nelson Rodrigues am Beispiel des Episodenfilms <i>Traição</i> der Gruppe <i>Conspiração</i> . . . . .	131
Maria Manuela Pardal Krühler (Berlim):	
Dificuldades do teatro português: <i>O clube dos     antropófagos</i> de Manuel de Lima . . . . .	141
Manuela Nunes (Augsburg):	
«... <i>il est temps! levons l'ancre</i> » — die Reise der Adelaide Cabete nach Lúcia Jorge: Anmerkungen zu <i>A maçon</i> . . . . .	161
Klaus Pörtl (Mainz):	
Zum Standort des Theaters der neunziger Jahre in Portugal . . . . .	179
Ilse Pollack (Wien):	
Afrika und das portugiesische Theater nach dem 25. April 1974 . . . . .	191
Kathrin Saringen (Würzburg):	
«Der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten ist der Umweg»: brasilianisches Theater zwischen Eigen- und Fremdkultur . . . . .	203
Oliver Vogt (Trier):	
<i>Conversa acabada</i> : «statisches Drama» in Bewe- gung . . . . .	219

## **Zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland**

Tereza de Arruda (Berlin):

Die zeitgenössische brasilianische Kunst und ihre  
Resonanz im Ausland ..... 245

Monica Fauss (München):

Globalisierung und Differenz: Überlegungen zur  
Rezeption afro-brasilianischer Kunst am Beispiel  
Rubem Valentins ..... 263

Ute Hermanns (Berlin):

Alex Flemming und Damien Hirst: zur Rolle von  
Peripherie und Zentrum bei zeitgenössischen  
Künstlerkarrieren ..... 277

Michael Scholz-Hänsel (Leipzig):

Stereotypen als 'Motoren' im interkulturellen  
Austausch? Vom Siegeszug des Kannibalismus und  
der Notwendigkeit romantischer Bilder ..... 295

Eliana de Sá Porto de Simone (Heidelberg):

Nômades, peregrinos, cidadãos do mundo: identi-  
dade cultural e praxis artística na era da mobilida-  
de ..... 309

Jochen Staebel (Trier):

*Navis ecclesiae militantis*: zur Schiffsallegorie in  
der emanuelinischen Baukunst ..... 323

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren ..... 361





**Eliana de Sá Porto de Simone (Heidelberg)**  
**Henry Thorau (Trier)**

**Vorwort**

Auf dem 3. Deutschen Lusitanistentag, der vom Deutschen Lusitanistenverband zwischen dem 15. und 18. März 1999 an der Universität Trier abgehalten wurde, gab es zum erstenmal zwei Sektionen, die der portugiesischen und brasilianischen Kunst sowie dem portugiesischsprachigen Theater gewidmet waren. Bildende Kunst, Drama und Theater der portugiesischsprachigen Länder werden an den kunst- und theaterwissenschaftlichen Instituten der Universitäten im deutschsprachigen Raum so gut wie gar nicht, ja selbst innerhalb der Romanistik meist nur partiell und sporadisch gelehrt. Die Kunstproduktionen der portugiesischsprachigen Länder stoßen in letzter Zeit auch bei deutschen Kuratoren, Kustoden und Dramaturgen allerdings auf wachsendes Interesse — es seien nur die Ausstellungen «Portugals Moderne 1910-1940» in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main (1997), «Meisterwerke aus dem Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon» in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (1999), «Labirinto e Identidades: brasilianische Photographie 1946-1998» im Kunstmuseum Wolfsburg sowie die portugiesischen Beiträge auf der Theaterbiennale in Bonn erwähnt.

Vielleicht trägt dies dazu bei, daß deutschsprachige Kunst- und Theaterwissenschaftler beginnen, sich nicht nur im Rahmen der Debatten um «Zentrum und Peripherie» langsam auch auf die künstlerischen Produktionen anderer Länder und Kontinente zu besinnen.

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*

Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 9-11

Die beiden Sektionen des 3. Deutschen Lusitanistentages zu Bildender Kunst, Drama und Theater wollten genau hierzu einen Anstoß geben und dazu beitragen, Interessen zu vernetzen, aber auch zu zeigen, daß an deutschsprachigen Universitäten, wenn auch vereinzelt, durchaus auf den genannten Gebieten geforscht wird.

Der vorliegende Band 19 der Reihe «Biblioteca Luso-Brasileira» versammelt unter dem Titel *Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität* die Sektionsbeiträge zum *portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland*.

In den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts, das wohl als Zeitalter der Mobilität definierbar ist, entstand eine neue kulturelle Kartographie, in der Begriffe wie Heimat und Zugehörigkeit durch «displacement» erschüttert, relativiert und neu artikuliert wurden. Von der «realen Mobilität» bis zur virtuellen Beweglichkeit im *cyber space* reicht die «Große Wanderung», von welcher Hans Magnus Enzensberger in seinem gleichnamigen Buch spricht, in deren Kontext auch die Beziehungen zwischen «Provinz» und «Metropole» und eben «Zentrum» und «Peripherie» neu diskutiert werden müssen. Können die traditionellen «Zentren» der Westkultur (auch Deutschlands) immer noch als solche begriffen werden?

Das waren unter anderm die Themen, welche die Sektion zur Kunst eher explizit, die Sektion zu Drama und Theater eher implizit, dabei auch die Grenzen zwischen Theater und Film überschreitend, beschäftigten. Wurde in der Kunst-Sektion untersucht, wie brasilianische und portugiesische Kunst bei uns rezipiert wird, woran und wie sich Tauschen, Inklusion oder Ausgrenzung zeigen, so lenkte die Theater-Sektion ihren Blick auf die Produktionen der Ursprungsländer selbst, ohne jedoch das Spannungsverhältnis zwischen Eigen- und Fremdkultur aus den Augen zu lassen, was sich schon in der Brecht-Rezeption, den Theatertraditionen, dem Verhältnis zwischen Afrika und

Portugal, den behandelten Stoffen und auch den Produktionsbedingungen und Spielplänen der Theater widerspiegelt.

Unsere Sektionen auf dem 3. Deutschen Lusitanistentag konnten nur einige wenige Themen aufgreifen, vieles ist noch zu leisten.

Wir sind sicher, daß unseren Sektionen weitere folgen werden, die sich mit Bildender Kunst, Drama und Theater beschäftigen.

Unser Dank gilt allen, die an den Sektionen mitgearbeitet haben, und er gilt besonders auch Axel Schönberger (Universität Bremen), der den vorliegenden Band redaktionell vorzüglich betreut hat, sowie Dietrich Briesemeister (Universität Jena), der ihn in die Reihe «Biblioteca Luso-Brasileira» aufgenommen hat.



**José Oliveira Barata (Coimbra)**

**A emergência da história  
na literatura dramática portuguesa\***

**1 A pertinência de um tema**

Não raro os pressupostos de qualquer escolha surgem-nos, num primeiro instante, em função de dados empiricamente acumulados que, só mais tarde, acabamos por organizar em sistema coeso.

Ultrapassados os exageros inconsequentes dos que postulavam um estatuto autotélico para (e na) explicação da obra literária, assistiu-se à progressiva revalorização da contextualização histórica de toda a obra de arte, independentemente da sua concretização material.

Parece óbvio que assim tenha que se proceder — independentemente das «modas» e dos modelos operatórios que se oferecem —, pois, a convergência do real e do ficcional que a literatura acolhe realiza-se, sempre, em função de um tempo e espaço históricos cuja concreção se actualiza em personagens. É, pois, através delas que os elementos da história se reorganizam, não em função de uma qualquer verdade histórica, mas antes como específicos procedimentos de representação narrati-

---

\* Leider sandte uns Herr Barata die Korrekturfahnen nicht rechtzeitig zurück. Darauf ist es zurückzuführen, daß einige bibliographische Angaben und Zitate im Text nicht restlos überprüft und ergänzt werden konnten. Die Herausgeber und ihre Mitarbeiter haben alles ihnen Mögliche versucht, ausstehende Daten zu ergänzen, was aber leider nicht in allen Fällen gelungen ist. Wir bitten um Nachsicht (Anmerkung der Herausgeber).

vo-ficcional que podemos articular com géneros específicos que, no entanto, nunca nos afastam do problema fulcral da representação da realidade através do universo ficcional.

Este valor 'cronotópico' da literatura — tal como o define Bachtin<sup>1</sup> essencialmente em função do romance — julgamo-lo válido para outros géneros literários e, nomeadamente para o domínio da literatura dramática, onde a personagem se constrói não em função da narração, mas antes da acção que, desde Aristóteles, pressupõe que ela seja intérprete no sentido exacto de «tradutor» de emoções e situações só possíveis de contextualizar num presente único, efémero, mas também igualmente histórico na sua irrepetibilidade: o da representação.

O fenómeno da presença continuada de formas de contaminação entre história e literatura — que justifica muitas das actuais reflexões — não é, no entanto, um fenómeno novo ou especificamente datável do romantismo, no seu empenho em revalorizar as «várias» histórias nacionais. Julgamos, pois, poder-se afirmar que é uma constante nas várias literaturas e reflexo da criação literária enquanto portadora de ingredientes valorativo-emocionais, assim reafirmando o princípio bachtiniano do *cronotopos* como instrumento crítico que «determina l'unità artistica dell'opera letteraria nel suo rapporto con la realtà.»<sup>2</sup>

Deixando, por momentos, de lado a incidência específica que procurámos dar à emergência da história na literatura dramática portuguesa, verificamos que este é um vector que particularmente nos surpreende pelo vigor com que aflora ao longo da nossa história literária, comprovando, em nossa

---

<sup>1</sup> Veja-se Bachtin (1979: 231-232): «[...] Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico.»

<sup>2</sup> Bachtin (1979: 390).

opinião, como o literário entre nós viveu e participou das cíclicas crises de identidade nacional tão características de uma cultura periférica.

A forma como a literatura 'diz' Portugal, e como a nossa história 'se deixa dizer' pela literatura, expressa-se, no fundo, no «carácter conflitual do nosso ser *connosco*»,<sup>3</sup> utilizando as palavras de António Quadros que, conjuntamente com Eduardo Lourenço Álvaro Ribeiro, Borges Macedo, Natália Correia, Agostinho da Silva ou Cunha Leão têm reflectido, de formas diversas e perspectivas ideológicas bem diferenciadas, uma questão que, em última análise, procura articular a imagem de Portugal com a sua representação estético-literária.

Dissemos atrás que este é um vector persistente, o que facilmente se comprova se percorrermos a nossa história literária com a minúcia que, no entanto, não nos parece caber no âmbito deste relatório.

Porém, e excluindo o dramático, facilmente verificamos que das crónicas ao romance, passando pelas desiguais experiências épicas. A nossa literatura sedimenta os pilares da sua criação mais autêntica em diversificados momentos da história pátria.

É sintomático que em momentos de crise — como o da ocupação castelhana — epopeias como *O Condestabre de Portugal* de Rodrigues Lobo tenham procurado recuperar o passado mítico-histórico da Nação Portuguesa, corporizado nos seus heróis mais representativos, ou que, de forma mais subtil, mas com intenções de reforço da identidade nacional, Francisco Manuel de Melo se entregue a uma reflexão sobre a *saudade* na *Epanáfora amorosa terceira*.

O parêntesis setecentista, em parte por razões que derivam do próprio conceito que se fazia da história, em parte pela permeabilidade a múltiplas influências estrangeiras, afora afloramentos épicos de menor valor, confrontou-se com a história portuguesa, procurando fixá-la na historicidade dos acontecimentos, deixando ao literário outros percursos luso-

---

<sup>3</sup> Quadros (1989: 21).

gongorizantes, que na sua postulação estética se afastavam deliberadamente do quotidiano historiável. Bem curioso, em nossa opinião, é o facto de, em momentos como o que referimos, o confronto com a história, nas suas lendas ou míticas formulações, acabar por operar-se através da impropriamente chamada literatura marginal que continuará, em versões *remaniées*, pelo acumular da tradição (ou pela usura da mesma), a oferecer-nos um legado histórico-lendário que remonta às crónicas medievais ou aos romanceiros que acolheram tradições peninsulares comuns.

Porém o confronto mais directo, enriquecedor, polémico e comprometido dar-se-á com o Romantismo. Conhecemos as razões de turbulência política que fizeram com que uma geração vivendo tanto em tão pouco tempo, estivesse particularmente posicionada para reflectir sobre o país que tinha e o que desejava, quer no plano interno quer numa conjuntura europeia, que leva Garrett a ver Portugal na balança da Europa. Com efeito, não são apenas os contactos que, por vicissitudes várias, levam os nossos escritores a serem simultaneamente «bravos do Mindelo». Fundamentalmente é a ideia global de regeneração no que ela contém, seminalmente, de revisão histórica na busca de um reencontro com a perdida identidade nacional.

Esta mesma incompletude e igual desejo de a superar — ainda que filosoficamente mais estruturada — preocupará a geração de 70, desde o angustiado olhar de Antero, ao irónico compromisso de Eça, não esquecendo o novo olhar sobre a história de Portugal do Oliveira Martins do *Portugal contemporâneo*.

Preocupações constantes que levaram a intelectualidade portuguesa, e a tradução literária dessas reflexões, a prolongarem-se até à crise do ultimatum, sempre na senda de um aprofundado saudosismo nacionalista que da Renascença Portuguesa, passando pela *Arte de ser português* de Pascoaes até ao *Finis patriae* de Junqueiro e à *Mensagem* pessoana, procuram legitimar uma «simbólica» da pátria ideal, diluída no



simbolismo e temperada por uma filosofia da saudade, aqui e além percorrida pelo constante filão sebástico.

O diálogo com a nossa história — nomeadamente através de evocações que o teatro acolherá de forma mais evidente — continuará a preencher o imaginário mitopoético de movimentos como a *Presença* em que a ideia de Portugal-pátria eleita, recuperando filões anteriores do primeiro modernismo, coexistem com a pátria telúrica e angustiadamente sombria do não assumido presencista Torga, quando escreve:

Foste um mundo no mundo,  
E és agora  
o resto que de ti  
Já não posso perder:  
a terra, o mar e o céu  
Que todo eu  
Sei conhecer.<sup>4</sup>

Sempre o mesmo obsessivo repensar o país, como fará o seareiro Sérgio, e quando, numa fase de crescente nacionalismo ditatorial, se ouvem os ecos críticos através de poetas como O'Neill que, contrapontisticamente a Torga, vê Portugal como 'feira cabisbaixa', uma

questão que eu tenho comigo mesmo  
golpe até ao osso, fome sem entretém,  
perdigueiro marrado e sem narizes, sem perdzizes  
rocin engraxado,  
feira cabisbaixa,  
meu remorso,  
meu remorso de todos nós [...]<sup>5</sup>

Paralelamente, da voz emigrada dos que escolheram o exílio, chegavam-nos ecos de nostálgico acento camoneano como em Manuel Alegre da *Praça da canção* mais uma vez e

---

<sup>4</sup> Torga (1977: 183).

<sup>5</sup> O'Neill (1982: 228).

sempre, numa tentativa de recuperação dos mitos que a oficialidade instituída remotivara de acordo com as suas perspectivas ideológicas.

A ruptura institucional e política que o 25 de Abril trouxe não afastou os criadores portugueses desse permanente confronto com o passado e presente de uma pátria que, para alguns, fora lugar de exílio, como se ouvia nas canções de resistência. Porém, agora relêem a nossa história mais recente ou recuperam a história numa dupla emergência: a de uma recuperação a nível de cenários e personagens históricos para, simultaneamente, os rever à luz de princípios ideológicos de hoje. Casos como o de Saramago (com *O memorial do convento*, que Carlos Reis já analisou sob este mesmo prisma,<sup>6</sup> ou a *História do cerco de Lisboa*), de Nuno Bragança, Maria Velho da Costa, Baptista Bastos, José Cardoso Pires, o Almeida Faria da tetralogia *Lusitânia*, a revisão da guerra de que alguns títulos de autores como João de Melo, Lobo Antunes, Fernando Dacosta ou José Manuel Mendes nos comprovam como a questionação do passado se faz através de uma impiedosa desconstrução de tudo o que foi por alguns alimentado como destino mítico e fatalista do modo de viver lusitano. De igual modo, e na peregrinação que em torno dos personagens históricos se regista, não se poderão excluir nomes como os de Agustina Bessa Luís (*Sebastião José*, por exemplo), ou ainda na busca de relacionar o estético com a vivência *neste* país, obras de Mário Claudio como *Amadeu* (sobre o pintor Amadeo de Souza Cardoso), ou *Rosa* (sobre a artesã popular Rosa Ramalho). Múltiplos temas, da emigração açoreana nos Estados Unidos da América (João de Melo ou Cristóvão de Aguiar), até à emigração europeia com Olga Gonçalves para, neste breve itinerário, verificarmos como também as grandes manifestações colectivas, as revoltas populares (relembrando algum do nosso melhor romance histórico como o *Arco de Sant'Ana*), estão bem presentes no último romance de Mário Ventura, *Évora e os Dias da Guerra* reela-

---

<sup>6</sup> Reis (1986: 91-103).

boração ficcional sobre os factos «verídicos» da revolta do Manuelinho.

No entanto, o maior quinhão com que poderíamos completar este não exaustivo percurso pertence, essencialmente, ao domínio da produção dramática.

Por tudo isto, julgámos oportuno e eficaz, do ponto de vista científico-pedagógico, isolar o núcleo dramático para o percorrer na sua vitalidade ao longo de vários momentos da nossa história literária.

Para mais, pensamos que se torna perfeitamente possível encontrar, ao longo do tratamento temático deste tópico, articulações várias quer com a narrativa, quer com a épica.

Por fim, e não é de menor peso, vemos o estudo do fenómeno curioso da emergência da história na *literatura dramática portuguesa* (mas não isolado das outras literaturas, sobretudo pelo que respeita ao teatro), pelo prisma da nossa contemporaneidade. Pensamos exactamente no indiscutível interesse que o estudo deste tema pode sugerir a uma geração que, a seu modo, se confronta também ela com novas encruzilhadas históricas que a obriga a repensar Portugal, inserindo-o num percurso histórico desconhecido de uma maioria que, nascida pós-25 de Abril e moldada por novas linguagens da comunicação, acriticamente aceita o saber universitário com passiva tranquilidade, como que ignorando que esse saber situado constitui razão de sobra para que sobre ele medite e elabore um necessário λόγος crítico. A projecção dramática e as inevitáveis articulações para que remete e solicita julgamos serem motivos suficientemente fortes para justificar o empenho e investigação de quem ensina e a atenção crítica de quem aprende.

## **2 História e literatura: perspectivas de abordagem; imagologia e mitopoética na dramaturgia portuguesa**

O caminho paralelo percorrido pela história e literatura desde a antiguidade até ao século XVIII, período de afirmação de uma nova concepção de história e de um modo novo de enca-

rar a «contaminação» da literatura por aquela, tem colocado problemas que, retomados nos último meio século, contribuíram decisivamente para revalorizar o estudo da interpenetração do narrativo no histórico ou, contrariamente, a simples afirmação da pura narratividade da história.

Reflexos directos desta aproximação e o esbater de contornos específicos, mostram-no-lo os crescentes trabalhos sobre o romance histórico neles procurando detectar como narratividade e historicidade se articulam ao serviço de um plano literário enformado por bem concretos pressupostos ideológicos e estéticos.

O actual diálogo que preconiza, e chega a teorizar, a narrativa como género literário e, simultaneamente, como modelo historiográfico, como sucede com Hayden White,<sup>7</sup> reflecte o desnorte perante a afirmação do fim da história natural, questionando no essencial uma visão de história como repositório daquilo que verdadeiramente aconteceu, para valorizar a narratividade que a aproxima da literatura, considerados aspectos dicotómicos como factos e ficção, conceito e metáfora, seriedade e ironia narrativa ou, como refere António Manuel Hespanha, «a separação entre descrição e invenção, a distinção entre 'ciência' e 'ideologia'».<sup>8</sup>

A presente querela pode (e é por vezes assim apresentada) sugerir que nos encontramos face a posições irreductíveis. Porém, se considerarmos os que mais directamente tem tido voz neste diálogo particularmente frutuoso para a literatura, facilmente se verifica que se uns valorizam o carácter literário da história (como White), outros (como Jameson) acentuam o carácter histórico da literatura.

Facilmente se verifica que ambos os vectores de análise merecem ser contemplados e que, apesar de se situarem em plena contemporaneidade, relevam da primeira e original

---

<sup>7</sup> White (sem ano) (em especial o capítulo «The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory», págs. 26-57).

<sup>8</sup> Hespanha (1991: 11); de igual modo, compare-se Gerhart (1987).

definição aristotélica. A distinção entre o historiador e o poeta, não se consubstanciando em aspectos formais (escrever verso ou prosa),

[...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.»<sup>9</sup>

Apesar da bem expressa antítese aristotélica, a história foi, até ao século XVIII, considerada, quase sempre, como um ramo da literatura, aqui e além contaminada por assomos épicos, apesar da teorização aristotélica assinalar que

[...] é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor, não uma acção única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses período a uma ou várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente causal.<sup>10</sup>

Aquilo que já ao tempo parecia enfermar de uma falsa dicotomia esbate-se com efeito, perante os exemplos de narradores e historiadores como Voltaire ou Diderot (relembre-se *Jacques le fataliste*!), que solicitam, pela voz do narrador, a cumplicidade do espectador da cena ou dos quadros evocados.

Processo que o romantismo vai acentuar nas constantes interpolações da voz autoral apelando para um diálogo com o destinatário (exemplos que podemos colher em Garrett ou Herculano). A relação história / literatura para os românticos esbate assim artificiais pólos dicotómicos como sujeito / objecto, passado / presente, narrativa / comentário perfilhando uma

---

<sup>9</sup> Aristóteles, *Poética*, 1451 b.

<sup>10</sup> Aristóteles, *Poética*, 1459 a 148.

continuidade onde o narrador se dissolve por contraponto aos comentários dos *philosophes* setecentistas.<sup>11</sup>

Do romance histórico ao romance moderno de temática histórica (como *Mário* de Silva Gaio), tudo acentuava como a interpenetração entre acontecimentos históricos e potencialidades narrativas que eles ofereciam era um facto indesmentível, ao serviço, na maior parte das vezes, da exaltação e recuperação de um passado histórico como projecção mítica de uma identidade nacional.

A valorização de uma narratividade própria da história só pôde ajudar a uma maior aproximação do literário, pois, por esta via, se confirmava como a narrativa, enquanto potencial «organizadora de sentido» dos acontecimentos históricos, era, simultaneamente, uma hermenêutica do passado — na reconstituição de sentidos que propõe —, e uma heurística pela sugestão de sentidos futuros.

A transição para o domínio do dramático opera-se através do conceito de fábula, de um *mythos* que Aristóteles tão exaustivamente procura definir. Assim, porque o mito «é imitação de acções», e esta é por definição a essência do dramático, logo, «o mito é o princípio e como que a alma da tragédia».<sup>12</sup>

Assim, ganham nova luz as palavras de Heiner Müller quando, referindo-se à interferência da história no teatro, diz:

No teatro, a história só se pode representar como coexistência no tempo do passado, do presente e do futuro, e é assim que ela se torna compreensível.

No fundo, o importante dramaturgo alemão expressa, contemporaneamente, a experiência de uma longa tradição de teatro histórico que desde Ésquilo a Brecht, passando por Shakespeare, Racine, Büchner, Schiller, Goethe, Kleist ou Sartre (a lista é interminável), se preocuparam com a releitura mítica

---

<sup>11</sup> Veja-se Gossman (1990; em especial: «History and Literature: Reproduction or Signification», págs. 227-256).

<sup>12</sup> Aristóteles, *Poética*, 1450 b 35.

do passado histórico nacional ou universal, repondo novas leituras remotivadas à luz de princípios histórico-ideológicos bem determinados.

Esta sempre difícil operação de mergulhar na história para a devolver numa transposição dramático-cénica pressupõe que, perante o momento histórico que se procura captar, se reforcem os sentidos desse mesmo momento, não sem que, simultaneamente, se tenha plena consciência de que a peça é um mundo fechado de referências próprias, razão pela qual nem sempre a eficácia do teatro histórico é ainda hoje plenamente atingível. Com efeito, nem sempre sucedeu o que assegurava o perfeito conhecimento das histórias de Shakespeare. Neste caso, o trabalho do dramaturgo era contemporâneo do conhecimento da plateia sobre esses mesmos acontecimentos, facto que justifica como *tragedy* e *history* no teatro isabelino tinham sentidos próximos, mergulhando e repousando numa visão do mundo e numa filosofia da história amplamente dividida.

Mas mesmo quando a transposição a que se oferece o dramaturgo, colide com o desconhecimento do destinatário, acabando por dificultar a apreensão do sentido (ou sentidos) que se procuram recolocar à reflexão pública, a essência da recuperação e incorporação da emergência da história no dramático visa sempre, como bem refere Lindenberger, «the continuity between past and present» enquanto «a central assertion in history plays of all times and styles».<sup>13</sup>

Uma continuidade que não é ditada pelo acaso ou mera apreensão oportunística. Quase sempre a recuperação da história para enriquecimento da dramaturgia corresponde a momentos de profunda consciência nacional ou do alcance e significado da sua crise.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Lindenberger (1975: 6).

<sup>14</sup> Lindenberger (1975: 7): «Indeed, literary historians have generally attributed the 'inspiration' for these plays to moments of intense national consciousness».

Como no-lo comprovam os exemplos da nossa dramaturgia, nomeadamente do Romantismo até à actualidade, a recuperação da história de Portugal para a literatura dramática processa-se em torno de grandes núcleos míticos que, em nossa opinião, podemos reactualizar no sentido que Ricœur atribui ao mito como «mise en intrigue». Simultaneamente, pela *mímesis*, propõe «referências cruzadas» espaço-temporais cuja narração atinge a sua plena significação quando se torna uma condição da existência de um «temps vécu», sujeito ao princípio da *véridicté*, como o propõe A. Halsall.<sup>15</sup>

As operações fundamentais a que o dramaturgo recorre nessa transposição da história para o drama poder-se-ão designar como transformadoras e transcodificadoras. Com efeito, e sempre ao nível da fábula, a busca da construção de uma parábola dramática opera-se a nível actancial, onde e quando, deliberadamente, se deixam perder os nomes da história para, essencialmente, valorizar a função dessa mesma história. Paralelamente, a transcodificação implica uma mudança genológica com todos os problemas de tempo e espaço que tal procedimento implica, como, por exemplo, aquele que leva a que de um espaço narrado unidimensionalmente se passe para um espaço representado, representante e multidimensional.

Porém, e comprovada que está a vinculação mítica no seu sentido predominantemente narrativo, julgamos que a abordagem de uma dramaturgia que recupera a história com objectivos estéticos, é certo, mas igualmente ideológicos e éticos, nos remete para um duplo vector de análise: por um lado, o que percorre a investigação da literatura, e por outro, o que não pode perder de vista a transmutação poética que remete para a sociedade sua contemporânea.

---

<sup>15</sup> Embora mais importante para o domínio da narrativa, são pertinentes as reflexões esparsas ao longo dos três volumes de *Temps et Récit* (Halsall 1983-1984); veja-se em especial no terceiro volume o capítulo 5 («L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction»), págs. 329-348. Também, esclarecedoramente, Halsall (1988), em especial o capítulo 7 («Historicité, Véridiction, Fiction»), págs. 269-310.



Interrogar esta dominante, particularmente representada na literatura portuguesa, contribui para uma autognose colectiva, ou se quisermos, para uma 'imagologia', como a define Eduardo Lourenço: «[...] quer dizer, um discurso crítico sobre as imagens que de nós mesmo temos forjado» e, de forma mais especial, procurando «as múltiplas perspectivas, inumeráveis *retratos* que consciente ou inconscientemente todos aqueles que por natureza são vocacionados para a autognose colectiva (artistas, historiadores, romancistas, poetas) vão criando e impondo na consciência comum.»<sup>16</sup>

É, pois, esta «mitanálise», complementada com uma «mitocrítica», como a preconiza Gilbert Durand,<sup>17</sup> que, temperada por uma permanente historicização, pois a história é o lugar por excelência da concreção da narrativa<sup>18</sup> e, de forma ainda mais evidente, o dramático, pelo que este expõe, apelando para o social, num contexto de comunicabilidade pública em que o espectáculo se insere.<sup>19</sup>

Mais uma vez, estamos certos de que os vínculos entre história e literatura, e em especial a nossa literatura dramática, enquanto espelho de uma *imagologia portuguesa*, confirmam as palavras do grande dramaturgo Georg Büchner, escritas a propósito da sua *Morte de Danton*, releitura crítica dos acontecimentos da Revolução Francesa:

Para mim o autor dramático mais não é do que um historiador; mas está muito acima deste, pois ele recria a história, segunda vez, para nós, em vez de nos fornecer uma narração seca e despojada, introduz-nos imediatamente na vida de uma época, apresentando-nos caracteres, em vez de característic-  
cas; personagens em vez de descrições.

---

<sup>16</sup> Lourenço (1978: 14).

<sup>17</sup> Veja-se Durand (1979).

<sup>18</sup> Ablamowicz (1984b: 203-213).

<sup>19</sup> Para o estabelecimento de um ponto crítico, veja-se o recente estudo de Brunel (1992).

As íntimas relações que a abordagem do teatro sob esta perspectiva estabelece quer com a literatura, quer com a história das ideias são por demais evidentes. A literatura dramática, embora pensada em última análise em função da sua exposição cénica, não exclui, antes solicita, um cuidado enquadramento histórico-literário, que mais se justifica quando o nosso objectivo é «ver» o teatro como representação das «imagens históricas de Portugal», em estreita relação com o quadro social e ideológico para que nos remetem e do qual são igualmente reflexo.

### **3 A «parábola histórica» no teatro português contemporâneo**

Sou português, escritor e tenho quarenta e cinco anos de idade. [...] Assim tenho vivido, assim temos vivido em Portugal. Tenho quarenta e cinco anos e ... estou farto, cansado, já não acredito em nada. Esta será a minha última peça. Estou desesperado, a vida dói-me horivelmente. Sim, esta representação é, gostaria que fosse, uma despedida. Uma despedida sem amor. Perdi tudo. O que lhes possa acontecer a vocês, espectadores, mesmo aos mais jovens, já não me interessa. Esperança, progresso, luta, futuro, beleza, camaradagem, povo, juventude ... são papéis rasgados para mim. Tiraram-me tudo. Já não posso mais. Esta, repito, será a minha última peça. Uma peça autobiográfica. Escrevi-a na prisão.<sup>20</sup>

As palavras de Bernardo Santareno, escritas numa peça que fora concluída em Março de 1974, são particularmente expressivas. O seu desabafo, expressando o desespero pessoal, traduzia, simultaneamente, o surdo protesto dos muitos homens de teatro (dramaturgos, encenadores, actores), que progressivamente assistiam ao asfixiar da liberdade de criação poeticamente interventora.

Representada logo de imediato — em Julho de 1974 — facilmente se adivinha como a obra de um dos nossos mais representativos dramaturgos contemporâneos deixou de valer pelos seus exclusivos méritos dramáticos para, de imediato,

---

<sup>20</sup> Santareno (1974: 42).

se transformar na homenagem necessária a todo o teatro português que sofrera os rigores da censura.<sup>21</sup>

Pode compreender-se a breve, mas intensa euforia que sempre causam momentos de ruptura político-institucional e só assim se explicará como, logo após o 25 de Abril, se assistiu a uma revisão e reposição de tudo o que até então fora proibido. Relembre-se o *boom* brechtiano, as múltiplas encenações de textos que anteriormente não tinham podido subir ao palco e as intermináveis discussões sobre as relações entre o teatro e o poder.

Porém, e distanciados no tempo, desde logo podemos verificar que, se é verdade que muitos foram os originais impedidos de subir à cena, vítimas de uma dupla censura (aos textos e posteriormente aos espectáculos), não é menos verdade que a dramaturgia portuguesa prosseguia um filão histórico-pedagógico que elegera para contornar os mecanismos censórios com que se confrontava e que agora, em plena liberdade, continuava a visitar, procurando reler a história à luz de novos pressupostos.

A insuficiência crítica a que tem estado votado o estudo do teatro em Portugal, torna-se mais gritante quando se aborda a mais recente produção dramática. Sendo mais preciso, bastará referir que quando se procuram estudos críticos sobre os nomes mais representativos da moderna dramaturgia portuguesa,

---

<sup>21</sup> A crítica, feita por Carlos Porto, dá bem conta das debilidades com que se confrontou a transposição cénica da peça. No entanto, igualmente transparece um certo sentido «desculpabilizante» atendendo ao momento que se vivia: «[...] Parece-nos mais importante sublinhar o facto de 'Português, Escritor, 45 anos de idade' ser já um espectáculo digno do novo tempo português, que agora começa ainda embrulhado, como aquele, em condições, fraquezas e indecisões. É, pois, um espectáculo para ser visto e revisto, para ser discutido e, se se entender, para ser recusado. Mas um espectáculo que não pode deixar de atrair e de interessar aqueles que acreditam ao mesmo tempo no teatro e na liberdade.» (em: Porto 1974).

deparamos com uma irregular e dispersa bibliografia quase sempre parcelar e, não raro, de carácter acentuadamente jornalístico.

Uma prévia e necessária reflexão sobre a censura ao teatro, nomeadamente quando ela visa impedir a sua realização espectacular, comprova-nos, desde logo, como os seus principais responsáveis tinham perfeita consciência do poder de intervenção social que o espectáculo em si continha.

Desde 1926, e logo após o golpe militar do 28 de Maio, se cuidou em restabelecer e alargar o âmbito da censura, cujo alcance não se ficava exclusivamente por uma incidência na vida cultural, mas antes se alargava a um conjunto de manifestações cívicas que podiam pôr em causa os postulados de um então nascente Estado Novo.

Porém, o marco decisivo é, indubitavelmente, a Constituição de 1933. A par da proibição de sindicatos e partidos políticos, a criação do *Secretariado de Propaganda Nacional* onde pontificava António Ferro (figura a merecer um estudo mais global para o melhor conhecimento daquele que foi indiscutivelmente um vulto da *intelligentia* nacional), em estreita ligação com outros aparelhos repressivos oportunamente criados, vinha accionar os mecanismos necessários para que se evitasse «o risco muito real [do país sofrer] de uma infecção no seu tecido orgânico, que pode levá-lo à doença e à morte», como, do seu ponto de vista, assinala António Quadros.<sup>22</sup>

De um modo geral, podemos afirmar que os anos de 1933 e 1934 denunciam já um relativo declínio do teatro nacional. Com efeito, as novas correntes estéticas europeias e movimentos programáticos que até aí, com maior ou menor profundidade, vinham influenciando a nossa produção dramática, tornam-se cada vez mais distantes.

Se se percorrerem os oportunos «Balanços Teatrais» que o *Diário de Notícias* nos oferece no final de cada ano, chegaremos a curiosas conclusões, nomeadamente para os anos de 1934 e 1935. Assim, e de forma forçosamente genérica, facilmente se

---

<sup>22</sup> Quadros (1989: 93).

conclui que é a revista à portuguesa a grande dominadora, quer nos teatros de Lisboa, quer do Porto, estendendo-se a sua voga a todo o país, graças a um salutar hábito de itinerância das principais companhias, hábito esse infelizmente completamente abandonado nos nossos dias.

O triunfo dos géneros «ligeiros» (da revista à opereta, passando pela ambiguidade da *comédia*), demonstrava a protecção dispensada a um certo tipo de teatro, assente, essencialmente, na tipologia cômica de costumes e situações, como no-lo atesta o sucesso de *A bisbilhoteira* de Eduardo Schwalbach eternizado através de sucessivas reposições desde 1900 ...

Este parecia ser o caminho mais pacífico e harmonicamente sintonizado com o plano previsto para o teatro enquanto entretenimento. Tal plano merecia mesmo artigos de opinião bem reveladores, como o que se pode ler da autoria de um críptico «S. T» quando escreve nas páginas do *Diário de Notícias* preferir a *comédia-farsa*

[...] de entrecho inverosímil [...] dado que do teatro, o nosso espírito cansado exige apenas, sem pesquisar-lhe os fundamentos de verdade, de arte ou de beleza, que nos provoque sorrisos com o seu imprevisto ocasional, e nos faça esquecer, por momentos que seja, aqueles dissabores recolhidos nas doze longas horas dum longo dia de tédio e de canseiras.»<sup>23</sup>

Progressivamente acentuava-se a anemia do repertório nacional que não regista grandes novidades. Sem grande dificuldade verificamos como, apesar dos sobressaltos estéticos de escolas e movimentos como o *Orfeu*, a *Presença* ou o *Neo-*

---

<sup>23</sup> *Diário de Notícias*, 1 de Janeiro de 1934.

*Realismo*,<sup>24</sup> os reflexos na nossa produção dramática eram quase nulos.

O fundamental do repertório nacional — exceptuando a fomentada vitalidade da revista à portuguesa (também ela mais tarde objecto privilegiado da censura!) — era bebido nas fundas raízes da nossa herança romântica e finessecular. Os autores «clássicos» surgem-nos a par de nomes como D. João da Câmara, Raúl Brandão, Carlos Selvagem, Ramada Curto, Vitoriano Braga ou Alfredo Cortez, cuja precoce audácia em *O lodo* (1923), levará à censura da peça logo após as primeiras representações, pois o tratamento do tema da prostituição escandalizou uma burguesia lisboeta conformista e ferozmente normativa na defesa de valores muito tradicionais.

Porém, e excepção feita a nomes como o de Alfredo Cortez (que Joaquim Madureira, nas suas *Impressões de teatro*, define como personalidade situada

[...] a meio da campina nacional em que a jumência contemporânea, ovante e triunfálica retoíça e espolinha, o Sr. Dr. Alfredo Cortez é, por direito próprio [...] uma cabeça a dominar, do alto, toda a estercaria rodeante, envolvente, de seis milhões de redenhos.»,<sup>25</sup>

os sintomas de que o teatro português entrava numa penosa e longa agonia eram por de mais evidentes.

Fechados às principais linhas estéticas que por toda a Europa se faziam sentir, isolados sobre uma prática teatral muito própria e seguidora de padrões ultrapassados, os princi-

---

<sup>24</sup> As razões por que os neo-realistas não privilegiaram o teatro encontram-se, em nossa opinião, já analisadas por Carlos Reis: «(...) o que é inegável é que, ao contrário do que acontece com a narrativa, largamente privilegiada, o Neo-Realismo não parece cativado pelas potencialidades ideológico-culturais do teatro. E nem as excepções de um Redol ou de um Romeu Correia chegam para neutralizar lacunas que não podiam deixar de se reflectir negativamente também ao nível da reflexão teórica.» In: *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra, Almedina, 1983, p. 226.

<sup>25</sup> Madureira (1924: 22).

país teatros do país acolhiam, maioritariamente, produções traduzidas ou dos autores da nossa dramaturgia que a tradição consagrara como «clássicos». Aliás, o pouco vigor da nossa dramaturgia, em nosso entender, fica-se prioritariamente a dever ao isolamento estético em que se encontravam os nossos dramaturgos. Um dos casos mais flagrantes é o de Joaquim Paço D'Arcos que, apesar de ver alguns dos seus textos subirem à cena, nunca chegou a dominar uma técnica dramatúrgica que verdadeiramente rompesse com os cânones do teatro do início do século.

O drama histórico ou o teatro de actualidade continuaram a ser representados (muitas vezes em apropriações «nacionalistas»), e, mais importante, continuaram a ditar uma tipologia dramática romântico-naturalista-simbolista que faz com que, descontado o parêntesis iconoclasta do Almada futurista, possamos afirmar que até ao contacto com a lição brechteana, nos anos sessenta, os vectores essenciais da nossa dramaturgia repousavam sob os fortes esteios de uma sólida (mas desigual) tradição dramática.

A viragem dos anos sessenta, se por um lado nos comprova o estado de cansaço que os próprios dramaturgos sentiam e com o qual queriam romper, por outro mostra-nos como a literatura dramática portuguesa aguardava ansiosamente os contactos com novas gramáticas estéticas para poder dar continuidade ao processo de renovação da nossa dramaturgia. Não surpreende pois, que se retomem experiências anteriores que, sob o signo da resistência cultural, tinham trazido até nós o pirandellismo, algum absurdo e ainda alguma dramaturgia norte-americana.

Os autores portugueses, não poucas vezes confrontados com um doloroso processo de auto-censura, cedo se deram conta de que estavam bem longe de pugnar por um teatro directo, expressão pública das principais inquietudes cívicas que a arte poderia expressar.

Influenciados pelas lições estéticas bebidas no exílio europeu — ininterrupta emigração que as guerras do ultramar mais apressaram, nomeadamente a partir de 1961, ano do início da

guerra em Angola — encontraram no contacto com o teatro de Brecht, largamente difundido por toda a Europa, alguns espedientes técnico-literários que, postulando o teatro como forma de ajudar a transformar o mundo, se harmonizavam de forma perfeita com o que se julgava urgente e de segura eficácia para intervir pelo e com o teatro na sociedade portuguesa. E mais uma vez o terreno escolhido para nele procurar levantar uma nova dramaturgia é a história.

Sintomaticamente em 1964 surge entre nós — numa tradução de Fiamma Hasse Pais Brandão — um conjunto de *Estudos sobre Teatro*<sup>26</sup> que muito contribuiu para revelar uma poética inovadora que, centrando-se na «fábula», inscrevia todo o devir humano na história como campo de tradição que deve ser assimilada, mas igualmente recreada. Assim, e as peças de Brecht aí estavam a confirmá-lo, o trabalho dramaturgico inseria o homem no seu compromisso histórico, procurando prescrutá-lo todos os vínculos que o mostram como ser transformado e transformador da realidade histórica. Daí que a escolha de grandes motivos históricos, ou a reescrita de clássicos, seja sempre um confronto com a história, servindo, não raro, o passado para interferir no curso dos acontecimentos presentes. A fábula histórica ou — como alguns preferem — a parábola histórica — assume-se, na maior parte das vezes, como uma forma (disfarçada é certo!), de recuperar as raízes populares historicamente documentadas.

Assim, a releitura da nossa história permitia apresentá-la não como passado intocável e institucionalizado, que os ideólogos da ditadura erigiam como epopeia permanente em torno dos grandes mitos nacionais, expostos através de conhecida retórica nacionalista. Pelo contrário, mergulhar no passado era, antes de mais, fornecer o exemplo (ou exemplos) para, através da reflexão crítica, apelar à acção, tomando consciência de que, apesar da história não se repetir, o passado assume um enorme peso na interpretação do presente ...

---

<sup>26</sup> Brecht (1964).



Assim entra a história no teatro, não se podendo confundir com teatro histórico cuja tradição, entre nós, se encontrava sobejamente documentada, desde o século XIX.

Tratava-se antes de um novo olhar; preconizava-se uma nova *praxis* teatral. Era evidente a lição de Brecht.

Como refere Maria Manuela Gouveia Delille, a propósito da entrada e utilização pelos dramaturgos portugueses do magistério de Brecht apreendido pelos principais dramaturgos portugueses:

Como se sabe, o teatro histórico de raiz brechteana é, não um teatro histórico no sentido tradicional, mas um teatro da história sobre a história, que recorrentemente toma nítida feição parabólica. A principal preocupação do dramaturgo consiste em explorar na matéria histórica apresentada a sua tipicidade e actualidade. Num duplo efeito de historização, isto é, de estranhamento («*Verfremdung*»), mostra-se o entrecruzar da face passada com a face presente do processo histórico. Procura-se levar o leitor / espectador a reflectir sobre o evento histórico passado porque se considera essa reflexão importante, indispensável mesmo, para a compreensão e esclarecimento do presente vivido pelo próprio autor e pelos seus leitores / espectadores imediatos.<sup>27</sup>

A novidade parecia dar resposta a algumas das perplexidades dos dramaturgos portugueses.

Para comprovar a importância da influência de Brecht, bastará pensar que, mesmo após o 25 de Abril, muitos foram os que continuaram a procurar na história portuguesa «histórias» e situações, agora relidas, no momento em que se julgava que o teatro podia ser mais uma arma de *agit prop* ...

Defrontando-se com os condicionalismos que sumariamente enumerámos, mas que são sobejamente conhecidos por todos, o dramaturgo português vê a parábola histórica teatral de nova forma. Não se trata de reconstituir um passado irreversível e povoado de fantasmáticos ecos e colorações, como sucedia no drama histórico. Mergulhar no passado era, na esteira da proposta brechteana, revisitar o fluir da história e do homem

---

<sup>27</sup> Delille (1984: 57).

nela inserido, com um *olhar novo*. Tratava-se, essencialmente, de procurar no passado um exemplo, ou exemplos, para, através da reflexão crítica, apelar à acção, tomando consciência de que apesar de a história não se repetir, momentos há em que o passado assume um decisivo peso na interpretação do presente, por analogia ou metaforicamente.

Este teatro sobre a história, que se articula com uma inevitável epicização da história, pretende assumir, plenamente, os principais processos técnico-dramáticos da teoria brechteana. Porém, o teatro de Brecht é indissociável de uma *praxis* que o dramaturgo alemão sempre procurou aliar a uma forte componente teórica.

Desde logo se comprova que, tendo em conta as dificuldades em levar à cena os textos mais contundentes para o Estado Novo, as produções de indiscutível matriz brechteana acabaram por ficar apenas no livro, sem poderem em tempo oportuno ser testadas nas tábuas do palco. Mais uma vez — e será oportuno lembrar que a maioria desta produção só subiu à cena após o 25 de Abril de 1974 —, a dramaturgia portuguesa ficava-se pelos textos. Ainda neste caso, a história da literatura dramática se justifica, tanto mais que estamos hoje em condições de isolar núcleos temáticos de proveniência histórica que mais sensibilizaram os criadores dramáticos durante a vigência do Estado Novo e, igualmente analisar como os mesmos temas foram reutilizados ao serviço de novos ideários agora democraticamente vividos.

Sem a pretensão de ser exaustivo, será oportuno fornecer os principais motivos a que estas novas propostas dramáticas acabaram por recorrer.

De todos eles destacaríamos o sebastianismo, assumido como «mito» literariamente glosado, e com larga tradição na história da cultura portuguesa. Não surpreende pois que, em momentos de crise nacional, D. Sebastião e a lenda sebastica tenham evidentes aproveitamentos dramáticos, mesmo em tempos contemporâneos.

«Aproveitada» para múltiplas leituras ideológicas e de fidelidade a várias escolas literárias, a figura de D. Sebastião surge ora como protagonista de uma nova Restauração, ora como «fantasma providencial» que urge desmistificar. Relembrem-se, para nos situarmos apenas neste século, o *D. Sebastião* de Thomaz Ribeiro Colaço (1934), José Régio, com *El-Rei D. Sebastião* (1948), o complexo *O indesejado* de Jorge de Sena (1951) e, em 1969, *O encoberto* de Natália Correia.

Porém, se o mito sebástico evocava em cena a «falsa» ideia do homem providencial, salvador de homens e pátria, outro dos núcleos centrava-se em torno dos valores «revolucionários» que o «povo» — quase sempre miticamente desenhado em cena — continha em si, através da indefectível resistência popular perante todas as adversidades, nacionais ou impostas por domínio estrangeiro.

São muitas as obras que procuraram nas revoluções liberais, nas revoltas populares, e, por vezes, inclusive, nos pequenos «levantamentos», matéria importante para se oferecer no palco uma «didáctica» reflexão aos espectadores.

Assim, procurava-se surpreender a dinâmica das revoltas populares, tentando apreender o mecanismo que desencadeou esses «processos históricos» assinalando — pela distanciação — os erros cometidos.

Procurava-se evidenciar o épico e o trágico do voluntarismo «populista», quase sempre vítima de classes sociais que, rapidamente, sabiam «recuperar» em seu favor, as conquistas adquiridas. Assim acontece com *O render dos heróis* (1960) de Cardoso Pires, tal como com *Felizmente há luar!* (1961) de Sttau Monteiro ou ainda com *O motim* (1963) de Miguel Franco, também autor de *A legenda do cidadão Miguel Lino* (1973). Também no pós-25 de Abril, as insurreições populares serviram o teatro agora essencialmente com objectivos de revisão da nossa história, num momento de crise em que se julgava importante rever os factos, a fim de contrapor à verdade oficial, bebida desde os bancos da escola, uma nova legitimação histórica. Tal atitude servia, simultaneamente, para reflectir

sobre os erros históricos cometidos para que o insucesso não se repetisse. Assim acontece com *Arraia miúda* (1976) de Jaime Gralheiro, ou ainda sobre o mesmo tema, com *1383* (1977) de Virgílio Martinho.

Por oposição à história distorcida e veiculada pela óptica do poder, assiste-se ao reescrever de pequenas histórias onde se procura desmitizar algumas das figuras «entronizadas».

Noutros casos, ainda, assiste-se à recuperação dos anti-heróis, quantas vezes anónimos agentes do verdadeiro progresso.

Reverso da história oficial — ou simplesmente um novo olhar sobre os dados que a historiografia nos revela —, o tratamento dessas figuras obedeceu quase sempre a uma estratégia desconstrutiva das «verdades feitas», e por vários processos inculcadas numa pedagogia da «história pátria». Este por certo é um dos filões mais frutuosos. Desde 1965, com o *Bocage* de Romeu Correia, ao marco que é a narrativa histórica de Bernardo Santareno, *O judeu*, publicado em 1966 (e visto como referência fundamental da nossa dramaturgia contemporânea), são muitos os exemplos que, mesmo sucintamente, podemos enunciar: António Lopes Ribeiro, *Leonor Teles* (1960), *Bocage alma sem mundo* (1967) de Luzia Maria Martins, *D. Leonor, rainha maravilhosamente* (1968) de Alice Sampaio, *A outra morte de Inês* (1968) de Fernando Luso Soares, também autor de *António Vieira* (1973), tendo ainda que se considerar como exemplos relevantes os contributos de Hélder Costa com *Zé do Telhado* e *Um homem é um homem. Damião de Góis* (1978) ou, em 1981, a peça de Jaime Gralheiro, *Onde Vaz Luíz?*.

Aliás o centenário de Camões, para além deste texto desigual, motivou várias tentativas de rever e situar o nosso épico nas suas mais variadas vertentes. Hélder Costa publica *A viagem* (1981), José Saramago, *Que farei com este livro* (1980), Luzia Maria Martins, *O homem que se julgava Camões* (1980) e

Natália Correia evoca o lírico em *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (1981).<sup>28</sup>

Contraponto aos grandes mitos nacionais, que o Estado Novo erigira em símbolos de uma portugalidade assentes na ideia de *raça*, procuram alguns dramaturgos rever os heróis anónimos, procurando detectar-lhes o verdadeiro heroísmo de homens comuns que, também eles, ajudaram a construir a história. Desde a *desmitização / remitização* de figuras como a de Fernão Mendes Pinto, herói ao contrário de viver pícaro, como o concebeu, em 1982, Helder Costa em *Fernão Mentes?*, ou Romeu Correia em *O andarilho das sete partidas*, passando pela figura de Bocage, o poeta, o homem, também o cidadão na sua luta, fortalecida pela razão, contra o obscurantismo como já sucedera na peça de Luzia Maria Martins e agora, de igual modo, com *Bocage* de Sinde Filipe.

Este reexame da nossa história parece obedecer a um plano sistemático. Com efeito não só personagens ou momentos especiais da nossa história, mas também os principais episódios de ruptura histórica vividos pelas sucessivas dinastias são recuperados. Assim se poderá explicar um *D. João VI* de Helder Costa ou, ousaríamos dizer, quase todo o teatro de Miguel Rovisco, autor prematuramente desaparecido e que também ele não escapou ao fascínio de revisitar criticamente o nosso legado histórico. Fá-lo com uma linguagem dramática que, nada tendo a ver com o brechtianismo, bem patente na maioria das obras que indicámos, patenteia bem claramente como o filão histórico continuou (e continua) a ser dos de mais segura rentabilidade.

Miguel Rovisco, nomeadamente com *Trilogia portuguesa* (1987), construída em torno do Marquês de Pombal e dos Távoras, com algumas outras peças inéditas (*O arco de Sant'Ana*, adaptação romance homónimo de Garrett), ou ainda com *O Homem dentro do armário* (sobre os conjurados de 1640), comprova-nos a persistência de um constante aproveita-

---

<sup>28</sup> Veja-se Ribeiro (1989).

mento da nossa história, tendência que não é exclusiva do teatro, antes se alarga ao domínio mais lato da nossa literatura.

A «parábola histórica» significava, na sua estreita vinculação à história nacional, a reflexão possível, não apenas com o objectivo de evocar ou testemunhar uma *verdade moral* ou *experiência sociológica*. Ajudava a pensar o mundo para melhor o transformar, significado que se procurava na história que, porém, nas palavras do próprio Sttau Monteiro, pouco significava como «perspectiva para o futuro»:

A História não é apenas uma perspectiva, é mais do que isso: é o próprio presente visto pelo prisma dos seus elementos constitutivos.<sup>29</sup>

## 4 Bibliografia

### 4.1 Obras

O'Neill, Alexandre (1982): *Poesias completas*, Lisboa: INCM.

Santareno, Bernardo (1974): *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade*, Lisboa: Ática.

Torga, Miguel (1977): *Diário XII*, Coimbra: Edição do autor.

### 4.2 Estudos

Ablamowicz, Aleksander (1984a): *Récit et histoire*, Paris: Presses Universitaires de France.

Ablamowicz, Aleksander (1984b): «Réalité historique, création romanesque et identité nationale: Pologne et Québec», em: Ablamowicz (1984a: 203-213).

Bachtin, Michail (1979): *Estetica e romanzo*, Torino: Einaudi.

Brecht, Bertolt (1964): *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*, Lisboa: Portugalíia.

---

<sup>29</sup> «Entrevista com Luís de Sttau Monteiro», em: *Seara Nova* 134 (1961), págs. 179.

- Brunel, Pierre (1992): *Mythocritique: théorie et parcours*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (1984): «'O Judeu' de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss», em: *Runa* 2.
- Durand, Gilbert (1979): *Figures mythiques et visages de l'Œuvre*, Paris: Berg International.
- Gerhart, Suzanne (1987): «History as Criticism: The Dialogue of History and Literature», em: *Diacritics* 17/3, págs. 56-65.
- Gossman, Lionel (1990): *Between History and Literature*, Cambridge: Harvard University Press.
- Halsall, Albert W. (1983-1984): *Temps et récit*, 3 vols., Paris: Seuil.
- Halsall, Albert W. (1988): *L'Art de convaincre: le récit pragmatique: rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto: Les Éditions Paratexte.
- Hespanha, António Manuel (1991): «A emergência da história», em: *Penélope* 5 (Lisboa: Cosmos), pág. 11.
- Lindenberger, Herbert (1975): *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, London: The University of Chicago Press.
- Lourenço, Eduardo (1978): *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*, Lisboa: Dom Quixote.
- Madureira, Joaquim (1924): *Impressões de teatro*.
- Porto, Carlos (1974): «Viagem ao fim do desespero» [Crítica de Teatro], em: *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1974.
- Quadros, António (1989): *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa: Fundação Lusíada.
- Reis, Carlos (1986): «Memorial do Convento ou a emergência da História», em: *Revista Crítica de Ciências Sociais* 18-20, págs. 91-103.
- Ribeiro, Maria Aparecida (1989): «Erros meus, má fortuna, amor ardente ou erros luso / luso amor», em: *Revista Camoniana* 8 (Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo; 2ª série), págs. 49-60.

White, Hayden (sem ano): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: The John Hopkins University Press.

Observação final: Artigos de jornais só são citados nalgumas anotações.



**Wilfried Floeck (Gießen)**

**O teatro de Luísa Costa Gomes:  
entre o drama histórico  
e a comédia de sátira social<sup>1</sup>**

Subordinado às rígidas condições de censura vigentes durante o regime de Salazar, não se pôde desenvolver, em Portugal, um teatro livre e ambicioso. Somente desde o final dos anos sessenta, aumentou, numa dupla perspectiva, a importância de um teatro de oposição política: por um lado, através da criação de uma série de Grupos Livres, os *Teatros Independentes* (dominando rapidamente cerca de 90 % da produção total do teatro português) e, por outro lado, devido ao aparecimento de textos dramáticos comprometidos, que se debatiam de forma crítica com o passado nacional e o presente político. Nesta altura, o passado e o presente foram preferencialmente relacionados. Por detrás da desmitificação das versões históricas oficiais e dos respectivos heróis nacionais, começa a transparecer, de forma sub-reptícia, um «subtexto» actual, que visava uma crítica ao atraso de Portugal, bem como à inexistência de liberdade política e à injustiça social. No que diz respeito ao ponto de vista estético, podia-se constatar sob a influência da recepção de Brecht dos anos sessenta, uma gradual transição

---

<sup>1</sup> Este artigo apareceu pela primeira vez em alemão em: Große, Sybille / Schönberger, Axel (eds.) (1999): *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin: Domus Editoria Europaea, págs. 853-864. Agradeço à Senhora Rosário Pereira pela sua tradução em língua portuguesa.

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*

Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, págs. 41-58

de um modelo de drama convencional neo-realista para um modelo de drama épico. Autores como Alves Redol (1911-1969), Romeu Correia (1917-1996), Bernardo Santareno (1924-1980), Luiz Francisco Rebello (\*1924), Luis de Sttau Monteiro (1926-1993) e José Cardoso Pires (1925-1998) pertenciam aos representantes mais conhecidos de ambos os modelos.

Após o sucesso da Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974, o teatro português conheceu um enorme impulso, para o qual contribuiu grandemente a abolição da censura; a criação de um organismo estatal de cultura — a Secretaria de Estado da Cultura (SEC) — bem como a exigência, por parte do Estado, de uma descentralização teatral. Os dramaturgos portugueses contemporâneos lucraram, no entanto, muito pouco com a «euforia» teatral do final da década de setenta. Estes anos representaram, muito mais, o florescimento do Teatro Independente, o qual se caracterizou não só pelo seu comprometimento político como igualmente pelo seu cepticismo, face a um teatro de textos e autores literários, e finalmente pela sua procura de novas formas de produção teatral, que encontraram a sua manifestação mais marcada na «criação colectiva». Após os primeiros anos de «recuperação», nos quais as peças proibidas durante o Estado Novo vieram a palco, rapidamente se extinguiu o interesse dos grupos de teatro pelos autores contemporâneos portugueses. Sob a alçada dos directores cénicos, que dominavam o teatro dos anos setenta e oitenta, impôs-se a opinião da inexistência de um ambicioso teatro português de textos dramáticos. Ao lado de co-produções e adaptações teatrais próprias de textos não dramáticos, preferiram-se os modernos clássicos e os conhecidos representantes contemporâneos do teatro internacional. Além disso, o modelo do teatro político, comprometido e realista nos anos oitenta, tinha, também em Portugal, perdido de um modo geral a atractividade, e os dramaturgos portugueses tinham, obviamente, problemas em se adaptar à evolução europeia. Após a euforia dos primeiros anos da pós-revolução, seguiu-se, nos anos oitenta, uma crise

generalizada do teatro, que afectou especialmente a área do teatro de autores.

Somente após o início dos anos noventa se podem observar, em várias áreas da cena teatral portuguesa, novos impulsos promissores, os quais se explicam grandemente pela mudança da geração. Paralelamente a uma suspeita «cultura de comemorações e festivais»,<sup>2</sup> o teatro dos anos noventa é caracterizado pelas actividades de uma nova geração de «fazedores» de teatro, saídos das escolas de teatro fundadas na década anterior: directores cénicos; actores; directores de novos grupos; ou escritores de textos dramáticos, que trouxeram uma lufada de ar fresco ao panorama teatral português, atraindo simultaneamente um público jovem para o teatro. Mas, sobretudo, nos anos anteriores desenvolveu-se uma nova geração de dramaturgos, que, regra geral, estavam intimamente ligados com a prática teatral e criaram um novo teatro de autores, de temática variada e uma estética diversa, que começou gradualmente a substituir o modelo de teatro político comprometido dos anos sessenta e setenta. Com razão, afirma Carlos Porto, no seu mais recente balanço do teatro português: «Salienta-se um forte aumento de textos dramáticos de autores portugueses, os quais apareceram nos últimos anos e que têm de ser considerados.»<sup>3</sup> A estes autores pertencem nomes como Casimiro Duarte Simões, Duarte Nuno Figueiredo, António Vieira Campos, Yvette Centeno, Jorge Silva Melo e precisamente Luísa Costa Gomes. O teatro da autora atrás mencionada, pode servir como exemplo para uma primeira aproximação ao novo teatro português de autores dos anos noventa.

Luísa Costa Gomes nasceu a 16 de Junho de 1954. Terminado o estudo na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e após cerca de dez anos de actividade como professora de liceu, afastou-se do ensino, em 1986, dedicando-se desde então totalmente às actividades de tradutora, correctora numa

---

<sup>2</sup> Grossegese (1997: 556).

<sup>3</sup> Porto (1997: 201).

editora, crítica literária e redactora de artigos de carácter cultural, na imprensa, rádio e televisão e finalmente escritora. Ela diferencia-se da maioria dos dramaturgos contemporâneos, pelo facto de que «está à vontade» em vários géneros literários. Nos anos oitenta destaca-se sobretudo como autora de contos e romances. Em 1991, faz nome como dramaturga, com a comédia de crítica e sátira social *Nunca nada de ninguém*, representada com grande sucesso na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, a 7 de Novembro de 1991, sob regie de Ana Tamen. Esta representação constituiu para muitos críticos, posteriormente, o ponto de partida para a mudança de paradigma do teatro português dos anos noventa. Desde então, Luísa Costa Gomes escreve regularmente peças de teatro. Actualmente estão publicados oito dramas: três comédias sociais (*Nunca nada de ninguém*, *Um filho*, *A vingança de Antero*); dois dramas históricos, um sobre o Padre António Vieira (*Clamor*) e o outro sobre o conhecido pioneiro da aviação Sacadura Cabral (*O Céu de Sacadura*); uma peça teatral infantil, cheia de fantasia, encomendada pelo grupo de teatro O Bando (*Ubarido*); uma peça com uma base metateatral (*A minha Austrália*) e o libreto para uma ópera de Philip Glass, que foi apresentada em Lisboa, por ocasião da Expo, em 1998, sob regie de Robert Wilson (*O corvo branco*). Além disso, existem algumas peças já representadas, mas ainda não publicadas. Cinjo-me a uma curta análise de ambos os dramas históricos, e de duas comédias de sátira social, para com elas demonstrar as inovações que são características do novo teatro português de autores dos anos noventa.

A peça *Clamor* apareceu por ocasião da eleição de Lisboa como capital da cultura europeia e foi apresentada a 29 de Março de 1994, no Teatro Nacional D. Maria II. A versão final resultou de uma cooperação estreita com o director cénico Ricardo Pais. O drama histórico modela episódios da vida do conhecido padre jesuíta António Vieira. O título aponta, desde logo, para um estilo declamatório, típico do sermão, tal como era costume durante a época de António Vieira, no século XVII.

Apesar da minuciosa documentação histórica — as fontes históricas, sobretudo os sermões utilizados, cartas e outros escritos de Vieira são apresentados em lista, detalhadamente, num anexo, para cada uma das três partes do drama —, a autora não tem como primeiro objectivo a reconstrução de uma personalidade, ou época históricas, e muito menos a criação de um enredo homogéneo, uniforme e fechado ao estilo do drama histórico dos anos sessenta e setenta. Pelo contrário, e à semelhança do que acontece numa sinfonia barroca, são apresentados em três «Andamentos», três episódios da vida do Padre António Vieira, totalmente independentes uns dos outros. Por seu turno, são seleccionados episódios muito distanciados entre si, quer temporal, quer espacialmente e com diferentes temáticas centrais.

O primeiro *andamento* tem como título «Expulsão do paraíso infernal». Tem lugar no Brasil, numa região da floresta amazónica, onde António Vieira passou, como se sabe, uma grande parte da sua vida. A acção decorre nos finais de 1661, longe da histórica expulsão dos jesuítas do Brasil. No centro da acção surgem discussões entre o Padre António Vieira e outros jesuítas, e ainda representantes dos colonizadores, acerca do tratamento dos índios e a sua utilização como escravos. A par das severas críticas de António Vieira à opressão e exploração dos índios, manifesta-se a sua própria atitude, ambivalente, na medida em que o padre, embora lute contra a utilização dos índios como escravos, tolera, por outro lado, sem problemas, a escravização de negros e simultaneamente justifica o comportamento brutal contra as práticas pagãs dos índios, com a necessidade da sua conversão ao cristianismo. As acusações dos interlocutores são proferidas num aguçado debate e em estilo declamatório. Todavia o primeiro *andamento* não constitui, de modo nenhum, um conflito político, à maneira realista, sobre as formas de conduta dos colonos portugueses e das ordens religiosas no Brasil. Um nível alegórico-simbólico sobrepõe-se ao

realista, no qual ao lado de «um jovial diabo vicentino»<sup>4</sup> se misturam igualmente personagens bíblicas, como o profeta Isaías, David, São João Baptista e ainda o sapateiro Bandarra, que apresenta as suas famigeradas profecias em forma de verso. No final, aparece uma enorme baleia no palco, que engole os jesuítas. Somente o Padre Vieira consegue escapar à sua goela, entrando, em contrapartida, numa jaula de leões, na qual se encontram seis magníficos exemplares. Enquanto Isaías anuncia as profecias do Bandarra para o começo iminente do Quinto Império, o aparecimento do Inquisidor-Mor, Alexandre da Silva, conduz ao segundo *andamento* intitulado «Daniel na cova dos leões». Este ocorre entre 1663 e 1666 e apresenta a acusação e defesa do gravemente doente Padre António Vieira perante o Tribunal Inquisitorial em Coimbra, que terminou com a condenação do jesuíta, uma proibição deste pregar e o seu internamento num convento. A par das personagens já nossas conhecidas, aparece um grupo de defensores do povo simples, que, sob a liderança de Daniel e ao estilo dos autos vicentinos, faz severas críticas aos ricos e poderosos, que exploram o povo. O diabo, por seu turno lamenta, num monólogo, a ingratidão de Portugal face aos seus grandes heróis.<sup>5</sup> O terceiro *andamento* passa-se em 1674 e mostra a «Apoteose em Roma» de António Vieira, durante um desafio retórico na Academia Real, sob a presidência de Cristina da Suécia e contando com a presença de inúmeros membros da corte e dançarinos. Num brilhante duelo discursivo, interrompido por interlúdios musicais e danças, os jesuítas António Vieira e Girolamo Cattaneo defendem, respectivamente, os argumentos do Heráclito choroso e do sorridente Demócrito, sendo Vieira especialmente brilhante no papel de Heráclito. Em variados saltos espacio-temporais na selva amazónica, são contrastadas a retórica brilhante da cultura

---

<sup>4</sup> Gomes (1994: 31).

<sup>5</sup> «Vede agora se tinha eu razão para dizer que é natureza ou má condição da nossa Lusitânia não poder consentir que luzam os que nascem nela» (Gomes 1994: 86).

européia da corte, com o bárbaro «emaranhado» linguístico dos índios e os problemas de comunicação daí resultantes.

A peça distingue-se radicalmente do drama histórico da geração anterior. Em vez de um enredo que se desenvolve de modo fechado, linear, aparecem episódios independentes, nos quais, por seu turno, são montadas novas cenas, em ousados saltos de tempo e lugar. Ao lado das figuras históricas realistas aparecem figuras bíblicas e metáforas míticas e simbólicas de animais; a par da linguagem vulgar, de alguns debates, coexiste a delicada retórica linguística. De referir ainda que a música e a dança suportam a expressão linguística. Ao lado de discussões políticas e históricas concretas, aparecem as profecias míticas de Bandarra. A peça transmite a impressão de ser uma mistura de um auto medieval ao estilo de Gil Vicente e uma ópera barroca; não pode ser avaliada com os critérios do drama histórico dos anos sessenta e setenta.

Mais simples e «tranquilo», mas, na sua composição certamente não menos complexo, apresenta-se o drama histórico sobre o herói português de aviação Sacadura Freire Cabral, que, em 1922, juntamente com o seu navegador Gago Coutinho, conseguiu fazer a primeira travessia do Atlântico Sul e cujo projecto de efectuar um voo à volta do mundo não se concretizou, devido à falta de dinheiro e ao apoio vacilante do governo português. A peça modela, em dois actos, pequenos episódios da vida de Sacadura Cabral, após a travessia do Atlântico até à sua morte sobre o Canal da Mancha, em Novembro de 1924. Tal como em *Clamor*, também as oito cenas do primeiro acto e as dez cenas do segundo têm um título próprio e, além disso, recorrem, em grande medida, a designações musicais de *tempo*, recordando os andamentos das sonatas e que ilustram o ritmo das cenas. De acordo com as suas próprias declarações, o interesse da autora consistia em relacionar um tema, no fundo, cómico — a falta de dinheiro — com o tema trágico do fracasso de um herói:

O constrangimento formal a que procurei obedecer em *O céu de Sacadura* foi justamente o de «torcer» o tema da falta de dinheiro para o lado da

tragédia e o do herói para o lado da comédia, tentando compreender até onde permitia ir a «natureza» de cada um deles. O resultado é, no final da experiência, uma espécie de opereta com a designação um tanto rebarbativa de tragicomédia ambígua.<sup>6</sup>

O resultado deste jogo, muito especial, com os géneros convencionalmente estabelecidos, é uma mistura colorida de episódios da vida do protagonista: sérios e cómicos, trágicos e desfigurados pelo grotesco, nos quais se sucedem aproximações cautelosas à personalidade complexa de Sacadura Cabral e alusões satíricas ao modo como Portugal trata os seus heróis nacionais. É sobretudo através da figura histórica da *Noiva Velha* de Sacadura Cabral — uma velha de cabelos brancos, que vagueia no Campo Pequeno, na Lisboa dos anos cinquenta, e conta as histórias do seu famoso noivo aviador — que a autora estabelece várias vezes uma relação com o navegador Fernão de Magalhães — que fez a primeira viagem de circum-navegação à volta da terra e não fora melhor tratado por D. Manuel I, do que foi o seu «sucessor», pelo governo do século XX. O que em *Clamor* apenas é invocado de forma breve desenvolve-se em *O céu de Sacadura* em *Leitmotiv*; a linha, que se traça de Magalhães a Sacadura, é completada ainda, através de referências a Vasco da Gama, Camões e ao Marquês de Pombal. O tom crítico implícito e a crítica a um *mal* característico do carácter português permanecem durante toda a peça claros. Segundo a autora:

É uma forma de dizer que em Portugal o heroísmo acaba por ser sempre um heroísmo de opereta. É um heroísmo que não tem consequências verdadeiras. O herói é um indivíduo que arde em si próprio e desaparece sem deixar obra, sem deixar estruturas feitas ... Não há nada que se consiga cimentar e solidificar. Tudo é vivido no entusiasmo do presente e depois desaparece.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Gomes (1998b: 9).

<sup>7</sup> Gomes (1998d).



Na sequência das diferentes cenas alternam-se episódios privados e públicos, visando a caracterização do protagonista. Cenas calmas, tranquilas, quase líricas — mostrando Sacadura só, (ou com o seu mecânico), sentado no flutuador do seu Fokker, forçado a uma aterragem no Canal da Mancha e que tranquilamente raciona o seu último cigarro; ou aquelas em que ele se despede da sua jovem noiva, a qual, durante um passeio que ambos dão pelo parque, vê uma nuvem reflectida num charco, em cuja forma reconhece o avião do amigo, num presságio do acidente — sucedem-se a cenas ruidosas, de um cómico grotesco, nas quais:

- um *coro de cinco* declama, em papéis alternados, versos de lamentação sobre a morte do herói;
- uma *Comissão Organizadora das Comemorações* prepara as exéquias nacionais de Sacadura;
- um grupo de *conspiradores* militares, em máscaras de carnaval, procura torpedear o empreendimento de Sacadura;
- um grotesco dossier com o projecto do aviador e a petição de financiamento erra, de mão em mão, no *Conselho de Ministros*, até acabar no caixote do lixo.

A estrutura desta peça carece igualmente duma linha cronológica de acção. Enquanto que a cena do primeiro acto se passa pouco antes e pouco depois da morte do protagonista, em Novembro de 1924, as cenas do segundo representam a preparação e o fracasso do projecto, entre 1922 e 1924. Mais claro ainda do que em *Clamor* é o carácter fragmentário das cenas, a partir do qual o leitor/espectador, por si mesmo, tem de reconstruir com dificuldade o decurso coerente da acção. O jogo despreocupado com as convenções dos géneros, a mistura de cenas líricas, dramáticas, grotescas (à maneira das operetas) e populares; a constante mudança de atmosfera e ritmo; o rompimento de unidades espaciais e estruturas lineares e cronológicas; a rápida sucessão de episódios montados uns dentro dos outros; a mistura do sério e do cómico; falas em diálogo e do coro;

realismo e fantasia; identificação e distância, fazem de *O céu de Sacadura* uma impressionante peça, deveras complexa e extremamente moderna, que se destaca de um modo refrescante, dos dramas históricos convencionais da geração precedente.

Enquanto que os dramas históricos relacionam problemas públicos e privados, as comédias focalizam o interesse exclusivamente no domínio privado, nas relações entre as pessoas, atrás das quais, aliás, transparecem continuamente manifestações e modos de comportamento típicos da sociedade portuguesa contemporânea. Apesar de todo o exagero cómico ou grotesco, e do jogo carregado de *clichés* comportamentais, constata-se todavia, sempre de um modo evidente, que a autora é, no entanto, uma observadora mordaz e precisa dos modos de comportamento típicos da classe média portuguesa. Com isso, a atmosfera oscila entre o macabro e o humor negro (*Nunca nada de ninguém*) e o cómico hilariante (*A vingança de Antero*).

*Nunca nada de ninguém* é uma peça constituída por três actos e três entreactos, que Ana Tamen, em 1991, trouxe a palco numa versão muito reduzida. Tanto os actos como os interlúdios apresentam acções independentes, com os seus respectivos protagonistas. Aquilo que liga os seis episódios uns aos outros, são as relações humanas extremamente problemáticas, em que se ilustra especialmente o comportamento entre ambos os sexos. Nos entreactos aparecem respectivamente cinco tipos de mulheres diferentes, sem contornos individuais definidos, constituindo antes figuras fantasmagóricas e que estão numeradas de 1 a 15. As cinco mulheres do primeiro *Interlúdio* parecem ter todas, quase sem excepção, sérios problemas psíquicos, resultantes da sua educação ou das relações com os seus parceiros. Elas apresentam, na forma de um monólogo, os seus problemas banais do quotidiano. Problemas de relações, de casamento, consequências traumáticas de uma educação errada e duma infância infeliz, mania das perseguições, etc., que as marcaram tão fortemente, a ponto delas, em grande parte, se encontrarem em tratamento psiquiátrico. A representação oscila, deste modo, entre o sério e o cómico grotesco — como se

constata na história da mulher, que tinha um casamento aparentemente normal, mas que não podia suportar o modo como o seu marido, à noite, limpava os pés no tapete, cismando de tal maneira com este problema que a sua vida se tornou insuportável — e oscila igualmente entre o realismo e a fantasia — patente na história da mulher, que era filha ilegítima, e que compensa a falta de aceitação social através de alucinações fantásticas e, por outro lado, transfigura o facto de não ter filhos seus, com alucinações macabras. As cinco mulheres, que se encontram no segundo *Interlúdio* num parque infantil e aí descarregam os seus problemas, umas com as outras, ou com interlocutores imaginários, apesar de não serem propriamente doentes mentais, sofrem todas de problemas sentimentais semelhantes. O cómico resulta nesta cena, não só das suas taras pessoais, mas sobretudo, também da discrepância ridícula entre o seu júbilo sem limites, por viver numa época feliz de emancipação feminina e o facto de terem um modo de vida que contradiz este ideal de felicidade. O mesmo se passa com as cinco mulheres do terceiro *Interlúdio*, cujo *smalltalk* quotidiano gira particularmente à volta da celulite, do tamanho do peito, de problemas de peso, insónias, temas ecológicos, telenovelas, *affairs* das estrelas da televisão e, naturalmente, dos seus maridos.

Nos três actos são apresentados, pelo contrário, os problemas de relacionamento entre ambos os sexos, tomando como exemplo diferentes casais e em diferentes situações. O primeiro acto tem lugar num restaurante e constitui-se por excertos do diálogo de quatro casais, que ali almoçam. Pedacos de conversa sem ligação entre si alternam-se, prevalecendo a temática das banalidades do quotidiano: dinheiro, impostos, férias, acontecimentos no local de trabalho e, naturalmente, problemas de relação. As figuras, grotescamente tipificadas, pródigas em *clichés*, provocam o cómico: um tipo de proxeneta malcriado, que cala a sua acompanhante, parvita e amedrontada e descreve com toda a naturalidade como ele «engata» outras mulheres; um casal típico da classe média, que festeja o aniversário do seu

casamento com uma refeição, durante a qual, decerto, nada mais têm a dizer um ao outro; um par formado por duas irmãs, cheias de contrastes — uma delas tímida, discreta, amiga da harmonia, a outra estilizada como uma *vamp* ninfomaniaca. A presença constante de *clichés* nestas personagens conduz sistematicamente a situações francamente cómicas, contudo atrás delas escondem-se abismos de vazio, banalidade, relações sentimentais fracassadas, falta de amor, fazendo com que as gargalhadas do público fiquem muitas vezes atravessadas na garganta. *Nunca nada de ninguém* é uma comédia negra, que apresenta uma sociedade dominada por relacionamentos fracassados e falta de comunicação, onde o amor e sexo estão decadentes.

Este aspecto torna-se ainda mais evidente no segundo acto, que mostra diversos matrimónios em camas apresentadas na vertical, e que se divertem num jogo de permanente troca de parceiros sexuais. Paralelamente, são apresentadas em cena relações sentimentais grotescas e problemas do quotidiano, banais, cujo cómico é provocado através de representações de figuras exageradas e constantes alusões a tendências da moda: sexuais, psicológicas ou pseudo-religiosas. Entre tudo isto, uma impressionante figura feminina do antigo testamento cita várias vezes passagens das queixas de Job, cuja função no contexto da peça permanece, aliás, pouco clara. O terceiro acto mostra um grupo de jovens numa festa de aniversário, e transmite a mesma imagem pessimista das relações humanas. Atrás da aparência exterior de um cómico grotesco, intensificado enormemente, uma vez mais, por uma adequada gestão das figuras, na versão fortemente reduzida de Ana Tamen, a autora Luísa Costa Gomes faz um diagnóstico assustador, muito negativo, sobre a classe média da sociedade portuguesa actual, (na qual, atrás duma fachada exterior se abrem profundos abismos) e que faz congelar repetidamente o sorriso dos espectadores.

De um cómico alegre e bem disposto é, pelo contrário, a peça *A vingança de Antero ou boda deslumbrante*, uma peça feita à medida dum actor masculino, no qual este, em quinze

monólogos, e adoptando a perspectiva de figuras diferentes, apresenta os acontecimentos que ocorrem durante o casamento do débil e relaxado Teodoro, com a dinâmica e explosiva Lenita. As diferentes perspectivas abarcam o noivo, que veste o seu fato de casamento diante do espelho; o ex-marido de Lenita, Antero, cujo novo BMW avaria e, por isso, aparece na igreja à boleia, montado sobre um burro; o padrinho de casamento que, com a bebedeira, esquece as alianças; o motorista jovial da imensa limusina, que traz o par para a igreja; um proprietário mal-humorado e xenófobo, que faz comentários ao desfile dos convidados do casamento; um simpático trabalhador das obras, que desde o seu andaime se alegra com o grupo de convidados solene do casamento; até ao padre «progressista» que discute com Deus, sobre o facto de poder deixar de lado, ou pelo menos suavizar, a fórmula desactualizada do «Até que a morte vos separe». Os monólogos sucedem-se, de forma cronológica, e deixam o espectador testemunhar um casamento, através de perspectivas completamente diferentes: desde os preparativos da cerimónia na igreja, ao banquete do casamento no Palace-Hotel. Recorrendo às informações fragmentadas de cada monólogo, o espectador tem de construir, por si e para si, uma imagem, como num *puzzle*, que se condensa pouco a pouco até formar, a imagem final coerente. Entre tudo isto, é de referir, sobretudo que a figura feminina principal, que domina tudo, mas nunca aparece em pessoa sobre o palco, ganha cada vez mais em vivacidade e consistência.

Com *A vingança de Antero*, Luísa Costa Gomes construiu uma peça na qual as situações, personagens e palavras cómicas provocam constantemente o riso do espectador. Com isto, a peça corre por vezes o risco de degenerar em zaragata e *slapstick*, como, por exemplo, quando Antero interrompe a cerimónia na igreja, para publicamente acusar o seu rival de vigarice, ou quando Lenita se lança nos braços do motorista, durante a festa do casamento, e esta degenera numa pancadaria tumultuosa. Apesar do exagero, este cómico grotesco permanece, no entanto, dentro dos limites do razoável, uma vez que ele não é

concretizado directamente, sendo apresentado apenas em descrições verbais. Atrás de toda a zaragata transparece, além disso, o pouco simpático diagnóstico, já nosso conhecido de *Nunca nada de ninguém*, sobre os modos de comportamento humanos, que se caracterizam por uma falsa moral (o eterno jogo entre ser e parecer), desonestidade, oportunismo e sobretudo pela falta de amor e a incapacidade para uma verdadeira união e relacionamento. A qualidade da peça, a meu ver, reside no facto da autora em todas as situações cómicas exageradas, partir sempre de observações muito precisas e realistas. Luísa Costa Gomes é uma observadora aguda e uma conhecedora extraordinária da classe média portuguesa. Com sucesso, ela sabe bem como caracterizar as suas figuras e os respectivos comportamentos, com breves pinceladas; igualmente, se apercebe e faz uma caricatura perspicaz das manifestações de moda típicas desta classe social. Paralelamente, diagnostica uma decadência generalizada dos valores, a qual, aliás, nunca é denunciada com o dedo acusador erguido, mas é sempre facilmente perceptível por detrás de todo o cómico e deformação grotesca.

Façamos um balanço: já uma perspectiva curta sobre uma parte da obra dramática de Luísa Costa Gomes, mostra que tem de se rever a tese, constantemente defendida nos anos setenta e oitenta, da não-existência de textos dramáticos portugueses contemporâneos. Com Carlos Porto pode-se dizer hoje, sem exagero, que «o drama português está prestes a acordar para uma vida nova».<sup>8</sup> Neste âmbito, os textos de Luísa Costa Gomes mostraram que podem ser considerados muito inovadores, em termos de temática e estética, e se situam ao nível internacional de discussão e produção teatral actual. A sua obra dramática é diversa e complexa, tanto a nível de conteúdo como a nível formal. Em termos de conteúdo pode-se observar, em comparação com os anos sessenta e setenta, e não apenas nas comédias, uma tendência para os temas privados e individuais.

---

<sup>8</sup> Porto (1997: 202).

No que diz respeito às comédias pode-se falar categoricamente de uma poética do quotidiano — à semelhança do que acontece no contexto europeu. Mas os dramas históricos igualmente já não reclamam uma reconstrução crítica de uma época histórica, com os seus efeitos consequentes no passado. O desmoronamento dos grandes sistemas e o descrédito em doutrinas de redenção com pretensões de validade absoluta no pós-modernismo também teve consequências no teatro português. Da pretensão político-social e ética do teatro comprometido não sobreviveu muito. Isto não significa de modo algum que o teatro português contemporâneo se tenha divorciado de todo o tipo de referentes sociais. A crítica presente, quer nos dramas históricos — o modo como o país trata os seus grandes heróis e pioneiros — quer nas comédias — as tendências sociais de moda e o comportamento dos homens da classe média — são exemplos suficientes. Apenas falta o «dedo acusador» da moral e a crítica esconde-se sob o manto de uma ironia mordaz ou compreensiva, ou de um cómico grotesco e desfigurado.

Também do ponto de vista estético, a obra dramática de Luísa Costa Gomes parece-me ser francamente representativa do novo teatro português dos anos noventa. Na sua obra dramática, a autora distancia-se do modelo teatral de tradição aristotélica, marcado por uma acção coerente e uma estrutura piramidal. A continuidade espacio-temporal e a lógica já não têm um papel importante. Predominam, sim, estruturas justapostas e enredos fragmentados, nos quais são montados os episódios individuais, muitas vezes fortemente entrelaçados uns nos outros. O leitor é desafiado a construir por si mesmo o *puzzle*, através de fragmentos de enredo e informações dispersas, a «preencher» os brancos do texto e a participar, de forma activa, na constituição do sentido do drama. A autora tem uma predilecção para «brincar» com os géneros convencionais, mistura tipos de textos tradicionais com formas musicais e mostra uma preferência por tipos de géneros híbridos. Misturados estão também diferentes níveis da realidade, realistas com fantásticos e míticos. Extremamente multifacetado é o recurso a variadas formas de cómico,

cuja função vai desde a identificação compreensiva, ao distanciamento irónico e ao grotesco desfigurado. A tradição do teatro português da Idade Média — sobretudo Gil Vicente —, bem como as tendências europeias contemporâneas, são igualmente trabalhadas. O registo linguístico passa pela exuberância da retórica barroca até ao calão das subculturas urbanas. Num aspecto, Luísa Costa Gomes distancia-se da maioria dos «fazedores» de teatro contemporâneos, dentro e fora de Portugal: ela não provém directamente da prática teatral. Este facto é, aliás, por si compensado através de um estreito trabalho directo com os encenadores respectivos, aquando das apresentações dos seus textos dramáticos, permitindo-lhes uma grande margem de manobra para procederem a reduções nos seus textos e arranjos do palco.

### Bibliografia

#### Obras de Luísa Costa Gomes

- Gomes, Luísa Costa (1981): *Treze contos de sobressalto*, Lisboa: Bertrand.
- Gomes, Luísa Costa (1983): *Arnheim & Désirée*, Lisboa: Difel.
- Gomes, Luísa Costa (1984): *O gémeo diferente*, Lisboa: Difel.
- Gomes, Luísa Costa (1988): *O pequeno mundo*, Lisboa: Quetzal.
- Gomes, Luísa Costa (1991a): *Vida de Ramón*, Lisboa: Dom Quixote.
- Gomes, Luísa Costa (1994a): *Olhos verdes*, Lisboa: Dom Quixote.
- Gomes, Luísa Costa / Baptista, Abel Barros (1996): *O defunto elegante*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Gomes, Luísa Costa (1997): *Contos outra vez*, Lisboa: Cotovia.
- Gomes, Luísa Costa (1988a): *Educação para a tristeza*, Lisboa: Presença.
- Gomes, Luísa Costa / Romão, Rui (1984): *O trono e o domínio*, Lisboa: Rolim.



## Teatro

- Gomes, Luísa Costa (1991b): *Nunca nada de ninguém*, Lisboa: Cotovia.
- Gomes, Luísa Costa (1993): *Ubardo*, seguido de *A minha Austrália*, Lisboa: Dom Quixote.
- Gomes, Luísa Costa (1994b): *Clamor*, Lisboa: Dom Quixote.
- Gomes, Luísa Costa (1996): *Duas comédias (Um filho e A vingança de Antero ou boda deslumbrante)*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Gomes, Luísa Costa (1998b): *O céu de sacadura*, Lisboa: Cotovia.
- Gomes, Luísa Costa (1998c): *Corvo branco*, libretto, Lisboa: Publicação da EXPO 98.

## Literatura crítica

- Baptista, Ana Cristina (1991): «Années 80: une nouvelle génération?», em: *Alternatives Théâtrales* 39, págs. 15-19.
- Centeno, Yvette (1992): «Pessoas Enkel: ein Gespräch mit der Schriftstellerin Yvette Centeno», em: *Theater heute* 9, pág. 18.
- «D'autres imaginaires: théâtre et danse au Portugal» (1991), temática central da Revista *Alternatives Théâtrales* 39.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (ed.) (1991): *Do pobre B. B. em Portugal: aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro: Estante.
- Floock, Wilfried (1997): «Das Theaterwesen in Portugal», em: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (eds.) (1997): *Portugal heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, págs. 531-543.
- Gareis, Marianne (1990): «Theaterflaute: das 'teatro independente' Portugals am Ende der achtziger Jahre», em: *Lusorama* 12, págs. 14-28.

- Gomes, Luísa Costa (1998a): «‘A grande aventura do conhecimento’: entrevista de Nuno Galopin com Luísa Costa Gomes», em: *Diário das Notícias*, 25 de Setembro, pág. 43.
- Gomes, Luísa Costa (1998b): «‘O herói é um indivíduo que arde em si próprio’: entrevista com Luísa Costa Gomes», em: *EXPO 98 Informação*, 15 de Março.
- Grossegasse, Orlando (1997): «Die portugiesische Dramatik seit der Nelkenrevolution», em: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (eds.) (1997): *Portugal heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, págs. 545-559.
- Karimi, Kian-Harald (1991): *Auf der Suche nach dem verlorenen Theater: das portugiesische Gegenwartsdrama unter der politischen Zensur (1960-1974)*, Frankfurt am Main; Paris; Wien; Zürich; New York: Peter Lang.
- Pörtl, Klaus (1988): «Skizzen zum portugiesischen Theater der Gegenwart», em: Floeck, Wilfried (ed.) (1988): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen: Francke, págs. 101-118.
- Pörtl, Klaus (1999): «Panorama do teatro português na década de 90», em: Große, Sybille / Schönberger, Axel (eds.) (1999): *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin: Domus Editoria Europaea, págs. 1051-1071.
- Porto, Carlos (1997): «Postrevolutionäre Dramatik in Portugal», em: Thorau, Henry (ed.) (1997): *Portugiesische Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, págs. 189-203.
- Porto, Carlos / Menezes, Salvato Teles de (1985): *10 anos de teatro e cinema em Portugal 1974-1984*, Lisboa: Caminho.
- Rebello, Luiz Francisco (1986): «O teatro português actual», em: *Iberoromania* 24, págs. 45-60.

## Friedrich Frosch (Wien)

### Geschichte als Gegenwart: Roberto Schwarz' *A lata de lixo da história* und Bernardo Santareno's *O judeu*\*

Roberto Schwarz (geb. 1938), ein Literaturwissenschaftler<sup>1</sup> mit austro-jüdischen Wurzeln und naturalisierter Carioca, sowie Bernardo Santareno (eigentlich António Martinho do Rosário, 1920-1980), Arzt und Psychiater aus Santarém, Portugal, scheinen als Dramatiker vorübergehend die Rollen zu tauschen. Schwarz behandelt das Thema des kollektiven Wahns auf der Basis der Novelle *O alienista* von Machado de Assis, um einen positivistischen, in Europa ausgebildeten Irrenarzt im Hinterland der Kolonie zu analysieren, während Santareno einen in Brasilien geborenen jüdischen Theaterdichter des 18. Jahrhunderts, António José da Silva, genannt «o judeu», zum Protagonisten eines historischen Dramas und die Stadt Lissabon zum Ort des Geschehens macht.

---

\* Leider sandte uns der Autor die Korrekturfahnen nicht zurück, und wir konnten ihn auch bis zur Drucklegung des Bandes, der rechtzeitig zur Frankfurter Buchmesse des Jahres 2000 erscheinen sollte, nicht erreichen. Darauf ist es zurückzuführen, daß einige bibliographische Angaben und Zitate im Text nicht restlos überprüft und ergänzt werden konnten. Die Herausgeber und ihre Mitarbeiter haben alles ihnen Mögliche versucht, ausstehende Daten zu ergänzen, was aber leider nicht in allen Fällen gelungen ist. Wir bitten um Nachsicht (Anmerkung der Herausgeber).

<sup>1</sup> Als profunder Kenner des Werkes von Machado de Assis veröffentlichte er die grundlegenden Arbeiten *Ao vencedor as batatas* (Schwarz 1981) und *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (Schwarz 1990).

*A lata de lixo da história* wurde 1969 geschrieben, in einer Phase der politischen Öffnung 1977 publiziert<sup>2</sup> und 1993 von Ricardo Kosovski (im Teatro de Bolso do Leblon) erstmals auf die Bühne gebracht. Der Regisseur hielt sich nach eigener Aussage<sup>3</sup> — getreu den Vorgaben des Textes — an die sogenannte tropikalistische Aufführungspraxis der späten sechziger Jahre. Das Stück selbst entstand als Nebenprodukt der Beschäftigung des Autors mit Machado und ist eine Politsatire mit aktuellen Bezügen. Einige Aspekte, welche die Farce in Verfahren und Thematik mit dem drei Jahre früher verfaßten portugiesischen Werk gemein hat, sollen zumindest angerissen werden. *O judeu: narrativa dramática* stammt aus dem Jahre 1966 und erlebte — vom Autor selbst, wohl vor allem wegen der Länge des Textes, für unspielbar gehalten<sup>4</sup> — unter der Regie von Rogério Paulo im Februar 1981 seine Premiere.<sup>5</sup> Für Luiz Francisco Rebello ist *O judeu* ein Stück «em que a perseguição e a tortura infligidas pela Inquisição ao dramaturgo português setecentista António José da Silva eram uma forma indirecta de pôr em cena a situação que, sob o fascismo, a

---

<sup>2</sup> Schwarz geht in einem Brief an den Verlag Paz e Terra auf die von ihm nicht sanktionierten Änderungen ein, die sich in der gedruckten Version seines Stücks finden, wobei er dem Lektor keine Zensorenhaltung, sondern schlichtes Unverständnis unterstellt, indem jener die Intelligenz des Publikums bzw. Lesers unterschätzte und «klärende» Veränderungen vornahm (Schwarz 1977c: 123-125).

<sup>3</sup> In einem Schreiben an den Verfasser vom 24. Februar 1999 sagt er: «Montei a peça na íntegra [...] acentuando uma estética tropicalista que a peça em um certo sentido, lida contemporaneamente, insinua.»

<sup>4</sup> Carlos Porto (in: *Diário de Lisboa*, 30 August 1980, zitiert in: Camelo / Pecante 1984: 260) charakterisiert das Drama mit den Worten «excessivo, teatralmente impossível».

<sup>5</sup> Aufführungsort war das Teatro Nacional de D. Maria II, die Verspätung erklärt sich, einigermaßen euphemistisch, «por razões de condicionamento cultural» (Camelo / Pecante 1984: 238). Der Autor selbst war noch teilweise an der Bearbeitung und Kürzung des Textes beteiligt (vgl. Camelo / Pecante 1984: 237).

censura impunha aos nossos homens de teatro ou, em termos mais gerais, a PIDE impunha ao povo português.»<sup>6</sup>

Wir haben es mit zwei Versuchen zu tun, die Gegenwart im Gewand der Vergangenheit zu kritisieren. Feindbild beider Autoren ist ein autoritäres Regime<sup>7</sup> mit seinen Zensurmechanismen, gegen das sie ihre Kritik unter dem Vorwand der Nichtaktualität der dargestellten Ereignisse richten.<sup>8</sup> Die Stücke verbindet ein vergleichbarer historischer Hintergrund: Santareno hält sich an die Biographie des *judeu*, eines Zeitgenossen des Königs Dom João V, bei Machado und Schwarz läßt sich aus

---

<sup>6</sup> Rebello zählt das Stück zum «teatro do povo» (zitiert in Camelo / Pecante 1984: 251, ursprünglich in *O Jornal*, 5. September 1980).

<sup>7</sup> Die Apparate der Unterdrückung — im einen Fall die Inquisition, im anderen das Irrenhaus —, enthalten in der total(itär)en Umwertung der Normalität, durch welche eine Stadt oder ein ganzes Land zum Gefängnis wird, ihr modernes Pendant.

<sup>8</sup> Die vordergründige Tilgung der Brisanz des Inhalts ist nicht identisch mit dem Brechtschen Verfahren eines Augusto Boal, auch wenn der Anlaß derselbe ist: «Den Rückgriff auf die Klassiker erklärte Boal später auch als Schutzmaßnahme gegen die Zensur. Über historische Verfremdung, über Parabeln, sollte die Intelligenz und Sensibilität des Zuschauers aus dem Volk [...] angesprochen werden» (Thorau 1992: 288). Boal wendet sich explizit gegen die Auffassungen des *tropicalismo*; vgl. Thorau (1992: 297). Der Kunstgriff, institutionalisierte Gewalt aus der nahen und fernen Vergangenheit in die Gegenwart einzuschmuggeln, findet sich auch, auf zwei Ebenen durchgeführt, im Roman *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981), mit Parallelen zum Verfahren Santarenos. Graciliano Ramos — so die Konstruktion Santiagos — schrieb nach seiner Entlassung aus den Straflagern Getúlio Vargas' 1936 (der Kontext ist eine erste *Caça aos comunistas* nach einer gescheiterten Rebellion 1935, die zahlreiche der Subversion Verdächtige ins Gefängnis brachte) ein Tagebuch über die erste Zeit in Freiheit, mit eindeutigen Verweisen auf die in den fünfziger Jahren vom alagoanischen Autor verfaßten *Memórias do cárcere* (1953). In diesen vorgeblichen Aufzeichnungen aus Santiagos Feder findet sich der Versuch einer Rekonstruktion der Ermordung des Dichters Cláudio Manuel da Costa, eines der Köpfe der *Inconfidência Mineira* (Santiago 1981: 207).

Indizien schließen, daß die Handlung in die ersten Regierungsjahre von Dom José I fällt.<sup>9</sup>

Machado de Assis, im täglichen Leben durchaus wertkonservativ, liefert Material<sup>10</sup> für das subversive Stück eines Marxisten, der an der Grundstruktur des Originals kaum etwas zu ändern brauchte, den durchgehenden Erzählduktus in der Bearbeitung allerdings zu relativ unabhängigen Tableaus umformt: Im Stück ist laut Schwarz alles «questão de ritmo e corte», eine Aufeinanderfolge von «chanchada» und «atrocidade».<sup>11</sup> Wenn schon in den ursprünglichen fiktionalen Ereignissen korrosive Ironie regiert, so gilt das — unter Anwendung des

---

<sup>9</sup> Der König, auf den sich Machado und, in Anlehnung an ihn, auch Schwarz beziehen, ist aller Wahrscheinlichkeit nach Dom José (Regierungszeit 1750-1777), da im Original an einer Stelle der Tod von Dom João V und der Sturz des Marquês de Pombal (Sebastião José de Carvalho e Mello, gestorben 1782) erwähnt werden. Die übertriebene Anhänglichkeit des Monarchen an Bacamarte — dem er den Rektorsposten von Coimbra anbietet — findet sich bereits bei Machado.

<sup>10</sup> Machados spielerisch vorgetragenes Anliegen ist die Diskussion von Wahnsinn und dem Wesen der Vernunft, mit Betonung auf moralischen Aspekten. Schwarz verlagert die Akzente auf soziale und politische Fragen. Eine Besonderheit des Schwarzschen Textes ist die sporadische Dekontextualisierung von Elementen des Originals. Sie vermag bei Kenntnis beider Werke zusätzliche humoristische Effekte zu erzeugen. So etwa, wenn ein im *Alienista* prominent gesetztes Wort in einen völlig anderen Zusammenhang gerät. Hieß es ursprünglich: «Mas um dardo atravessou o coração de D. Evarista» (Assis 1987: 49), so ist bei Schwarz der Pfeil wörtlich genommen, und die Gattin des Arztes beschießt zu ihrer Ergötzung mit Darts Puppen, welche auf der Bühne die schwarzen Sklaven verkörpern: «Evarista exercita a pontaria lançando dardinhos nalguns bonecos negros» (Schwarz 1977a: 32). Ein anderes Beispiel: der «trovão», welcher metaphorisch für einen Schicksalsschlag steht — «os fortes enrijam-se contra elas [quer dizer as tempestades; F. F.] e fitam o trovão» (Assis 1987: 89), wird bei Schwarz zu einem tatsächlich vernehmbaren Geräusch, das den Sturz Canjicas ankündigt («Trovão, faça barulho!» «colossal trovoadas»; Schwarz 1977a: 74) und gleichzeitig zum Eigennamen des Offiziers der Dragoner, welche die «Ordnung» in Itaguaí wiederherstellen.

<sup>11</sup> Schwarz (1977a: 9).

bekannten Diktums — umso eher für die Wiederholung der Geschichte als Farce. Hatte Machado in seiner Satire die Französische Revolution<sup>12</sup> und die *Inconfidência Mineira* vor Augen, werden die Machtergreifung der Militärs 1964 — in deren verschleiender Selbstdefinition gleichfalls als «revolução» bezeichnet — und der *Ato Institucional* n° 5 von 1968 zu Angelpunkten des späteren Textes.

Die Grundannahme von *O alienista* (1881) besteht darin, daß Bacamarte, in Europa mit Ehren überhäuft, nach Brasilien zurückkehrt, um sich der Erforschung der Psyche zu widmen. Von durchaus realistischen Prämissen ausgehend, errichtet er in der Ortschaft Itaguaí (Schwarz verwendet die alte Orthographie *Itaguahy*) nach und nach ein Terrorregime, das in grotesker Steigerung der *caça aos loucos*<sup>13</sup> bis zu vier Fünftel der Bevölkerung zu Opfern des selbsternannten Psychiaters<sup>14</sup> macht. Die Repräsentanten der politisch legitimierten Macht sind nicht imstande oder willens, die Masseninternierung zu verhindern. Eigennütziger Protest regt sich nur, wo Bacamarte einzelne Notabeln für krank erklärt; die Ausgrenzung wird so lange geduldet, wie sie die unteren Schichten und mit diesen sympathisierende «Klassenverräter» trifft. Da der Arzt offensichtlich aus streng rationalen Motiven heraus handelt, liegt ihm nichts an der Herrschaft als solcher: Er scheint unempfänglich für die Aura des Schreckens, welche ihn umgibt. Sein erklärtes Ziel ist

---

<sup>12</sup> Machados diesbezüglicher Verweis — durch die Bezeichnung der Casa Verde als «Bastilha da razão humana» (Assis 1987: 65) — ersetzt Schwarz durch die auf das Deutschland Georg Büchners bezogene Parole «Paz aos casebres, guerra aos casarões!» (Schwarz 1977a: 64), um seinen Spott auf Gilberto Freyre als Ideologen des Lusotropikalismus und späteren Repräsentanten der Reaktion auszudehnen, wenn eine Stimme ausruft: «Paz à senzala, guerra à Casa Grande» (Schwarz 1977g: 72). Der sprechende Name des Protagonisten Bacamarte — an sich schon ironieträchtig — legt eine Assoziation zu Napoleon Bonaparte nahe.

<sup>13</sup> Die Anspielung auf die Kommunistenverfolgung der Ära McCarthy in den USA scheint offensichtlich.

<sup>14</sup> Das Wort selbst kommt im Text nicht vor.

— dem wissenschaftlichen Interesse der Zeit entsprechend<sup>15</sup> — die Erfassung und Klassifikation aller denkbaren Spielarten des Wahns, unter Absonderung der Kranken in seiner Anstalt. Nachdem allerdings die wenigen tatsächlich «Irren» aus dem Verkehr gezogen sind, geht es jeglicher menschlichen Schwäche und darüber hinaus den potentiellen Feinden der bestehenden ungerechten Ordnung an den Kragen.<sup>16</sup> Was zum Schutz der Allgemeinheit gedacht war, erweist sich in den Händen Bacamartes als höchst gefährliche Befugnis, bis zu dem Punkt, wo dieser angesichts der moralischen Defizite seiner Mitmenschen die ursprüngliche Theorie umkehrt. Von nun an gelten das Gleichgewicht aller seelischen Kräfte, Menschlichkeit und die Dominanz der Ratio als statistisch seltene Ausnahmen — das heißt, als abwegig. Integrität ist demnach ein Anzeichen des Wahnsinns und muß mit geschickter Strategie überwunden werden. Das gelingt auch zumeist, so daß der einzige wirklich Andersartige ausgerechnet Bacamarte ist, der sich zum Selbststudium im geleerten Irrenhaus Casa Verde<sup>17</sup> interniert, wo er bald darauf unverrichteter Dinge stirbt. Ein zwischenzeitlich von einem Barbier angezettelter Aufstand führte zu keinen konkreten Ergebnissen, da die Macht den Aufrührer umgehend korrumpierte und ein Dragonerregiment seine Bürgerwehr überwältigte.

Schwarz vereinfacht die zweite Hälfte der Erzählung,<sup>18</sup> läßt für den Originaltext wichtige Peripetien weg und setzt stärker

---

<sup>15</sup> Vgl. Lopes (1974: 22-25), der Pinel, Kraepelin, Esquirol, Morel und Griesinger erwähnt.

<sup>16</sup> Beispielsweise: «[A]provo a estima, a compaixão e os sentimentos em geral, mas ciência é ciência, e eu não posso deixar na rua um caso de *mentecaptus dissipator*» (Schwarz 1977a: 44), der in Wahrheit nur ein Wohltäter der Armen sein will.

<sup>17</sup> Der Name verweist durch das Farbadjektiv auf das Hospício D. Pedro II im Stadtteil Praia Vermelha (Rio de Janeiro), wo 1919/1920 Lima Barreto interniert war und von der dessen in den letzten Lebensjahren entstandene Fragmente *Diário do hospício* und *O cemitério dos vivos* handeln.

<sup>18</sup> Er eliminiert etwa jene Phase in der Erzählung, welche die Erkenntnis Bacamartes thematisiert, daß der Regelfall das seelische Ungleichgewicht sei und die Tugend eine Verirrung der Natur.



auf Anonymität.<sup>19</sup> Die Handlungsabläufe der Vorlage sind im Sinne dramatischer Bündigkeit an den Stellen gestrafft, wo Machados Winkelzüge das Verständnis der Handlung erschweren und den auf unmittelbaren Effekt angelegten Gang der Ereignisse hemmen würden.<sup>20</sup> In der Bearbeitung spiegeln die Kriterien für Anormalität das Denken der zeitgenössischen Mittelschicht hinsichtlich der sozial Ausgegrenzten wider. Bei Machado kaum von Belang, bestimmen sie im Stück die Auswahl der ersten Insassen: «nove escravos, três vagabundas [...] e quatro bichas» sowie «treze cafetões».<sup>21</sup> Um die Absurdität der Klassifizierung mittels Kontrast zu steigern, findet sich unter ihnen auch ein unbeteiligter Passant «que gritou rua, porque torceu o pé».<sup>22</sup> Rasch verschmelzen bei Schwarz land-

---

<sup>19</sup> Mit Eigennamen treten Bacamarte, seine Frau, der Apotheker Crispim und der Aufrührer Canjica sowie in Nebenrollen Martim Brito und Mateus auf.

<sup>20</sup> So in den Fällen, in welchen die Erzählung die Faktizität der Ereignisse dadurch relativiert, daß an der Tradierung der Begebenheiten eine unbestimmte Zahl von Chronisten beteiligt ist — was zu divergierenden Meinungen, Vermutungen und Gerüchten führt. Schwarz ersetzt die distanzierte Ironie weitgehend durch satirische Unmittelbarkeit.

<sup>21</sup> Schwarz (1977a: 37).

<sup>22</sup> Schwarz (1977a: 37). In der Erzählung lassen sich die Phasen, welche der Normalitätsbegriff durchläuft, relativ klar abgrenzen: die ersten Opfer des Irrenarztes zeigen Symptome, die nach medizinischen Kriterien auch heutzutage als deviant eingestuft würden: Größenwahn und Monomanie. Phantastische Züge nimmt die Diagnosestellung an, wenn Altruismus als krankhafte Verschwendungssucht ausgelegt und harmloser Aberglaube zur Psychopathologie gerechnet wird. Die Umkehrung der gängigen Standards erfolgt in den nächsten beiden Stufen: Zuerst ist jede Form von Egoismus ein psychischer Defekt, woraufhin die Mehrheit der Bevölkerung des Ortes interniert wird, während sodann irre ist, wer nach ethischen Prinzipien handelt und denkt. Genesung bedeutet also die Ausmerzungen der Moralbegriffe durch harte therapeutische Arbeit. In rascher Folge werden Verseschmiede (Martim Brito), Putzsüchtige (D. Evarista), Protzer (Mateus) u. ä. therapiert. Schwarzens Adaption letzterer Figur illustriert sehr deutlich die Zuspitzung der Darstellung. Machado de Assis hatte ihn als neureichen Produzenten von Packsätteln (eine im Ort nicht verstandene Pointe gegen ihn meinte, er solle seine Sättel für sich selbst herstellen, was impliziert, daß er ein Esel ist) konzipiert, der sich stundenlang als Herr seines

läufige Einschätzung und Burleske: ein Megalomane sagt von sich «Deus engendrou um ovo, o ovo engendrou a espada, a espada engendrou Davi», bis es schlußendlich «o marquês engendrou o conde, que sou eu»<sup>23</sup> heißt und Schwarz auf der Bühne zusammen mit einem vorgeblich Verrückten erscheint, der politische Theorien im Geist eines importierten Liberalismus vorbringt: «Ordem pela liberdade, liberdade pela ordem. A autoridade não pode abusar da lei, sem esbofetear-se a si própria. [...] Dai-me boa política, dar-vos-ei boas finanças» etc.<sup>24</sup> Da dieses Zitat aus Machados *Quincas Borba* (Kap. 57) entlehnt ist, wo die Parolen als «Prinzipien und Aspirationen» des opportunistisch-verlogenen Politikers Camacho zitiert werden,<sup>25</sup> ist die Internierung dieses Legalisten durchaus gerechtfertigt.

Machados Protagonist wirkt kalt, berechnend und in seinem Auftreten bescheiden, seine Augen sind beschrieben als «acesos da convicção científica»,<sup>26</sup> jener von Schwarz ist ein *palhaço*, der kaum einige Takte Samba<sup>27</sup> zu hören braucht, um schon

---

prächtigen Hauses am Fenster zeigt. Schwarz erfindet ein Konkurrenzverhältnis zwischen ihm und einem anderen Bürger, wenn beide enkomiasische Madrigale auf sich selbst dichten und von einer möglichst großen Zahl von — teilweise kastrierten — Sklaven interpretieren lassen.

<sup>23</sup> Schwarz (1977a: 40).

<sup>24</sup> Schwarz (1977a: 40).

<sup>25</sup> Nur der Satz «mergulhemos no Jordão constitucional» fehlt (vgl. Assis 1985: 65).

<sup>26</sup> Schwarz (1977a: 90). Die dieses Bild störenden Andeutungen, welche sein herausgeputztes Äußeres betreffen, werden damit abgetan, daß er Luxus nur dann zur Schau trägt, wenn dieser «wissenschaftlichen» Ursprungs ist — was im Kontext heißt, daß bestimmte Kleidungsstücke als Geschenke von berühmten Universitäten kamen. Man ist versucht, mit Bacamartes Erscheinungsbild die bis heute pompös uniformierten Mitglieder der von von Machado de Assis gegründeten *Academia Brasileira de Letras* zu assoziieren.

<sup>27</sup> Dieser Anachronismus wird am Ende durch die Erwähnung von Telecoteco (einer musikalischen Fernseh-Doppelkonferenz aus den sechziger Jahren von Cyro Monteiro und Dilermando Pinheiro; Schwarz 1977a: 85) neuer-

zwanghaft zur Musik zu tanzen, ansonsten für Photographen posiert und sein Äußeres bewundernd im Spiegel begutachtet. Die ursprünglich nicht explizit gemachte Gespaltenheit der Persönlichkeit Bacamartes stellt Schwarz heraus, wenn er ihn, bei mancher verbalen Entgleisung, zwischen offen zur Schau getragener Respektabilität und heimlicher, sexuell konnotierter Aggression gegen die Bühnendekoration — *«bonecos de negros e animais, que serão maltratados de várias maneiras»*<sup>28</sup> — changieren läßt. Die Sklaverei, deren ausdrückliche Thematisierung Machado vermeidet, wird in Schwarzens Adaption zur Folie des Geschehens. Der stumm drohende «Feind» im Unter- bzw. Hintergrund, das schwarze und schließlich ansatzweise rebellische Eigentum (Peter Martin), ist auf der Ebene der Gegenwart — und leicht erkennbar — eine Verbindung aus Proletariat und der Masse der Marginalisierten.

Schwarz wirft dem Brasilien der sechziger Jahre den faden-scheinigen Deckmantel einer fiktiven tropischen Schweiz über<sup>29</sup> und verleiht der Satire zusätzliche Schärfe, wenn er einer Gestalt in der Atmosphäre allgemeiner Bespitzelung und Unsicherheit den Rat in den Mund legt, man solle nach Brasilien fliehen, da dort — für den Zuschauer in doppelter Weise, positiv oder negativ, deutbar — keinerlei Animosität zwischen Klassen und Rassen herrsche.<sup>30</sup> Daß sich das Stück *A lata* als

---

lich betont.

<sup>28</sup> Schwarz (1977a: 9).

<sup>29</sup> «o meu universo é Itaguaí, no ...» — zu erwarten steht «Brasil», doch in einem vielsagenden Schwenk, der diese Lokalisierung nur noch hervorhebt, versehen mit dem Kommentar «ouvem-se barulhos horríveis, e Simão, em homenagem à censura muda a peça para outro país», wird daraus die Eidgenossenschaft (Schwarz 1977a: 12). Man erinnert sich, daß in *Dom Casmurro* Bento Santiago seine Frau und seinen Sohn — den er nicht als solchen anerkennt — dorthin verbannt. Der Inbegriff von anständiger Gutbürgerlichkeit wird zur Strafkolonie.

<sup>30</sup> «O Brasil é diferente. O Brasil não é deste mundo. [...] No Brasil não há luta de classes. [...] Lá, os brancos e os negros dão-se perfeitamente [...] não há conflito racial» (Schwarz 1977a: 77).

maskierte Aktualität versteht, erhellt aus dem Kommentar «a alternância de asneira e cinismo devem fazer figura de História contemporânea».<sup>31</sup> Auch das Vokabular und manche Requisiten brechen die Illusion der zeitlichen Distanz: die Gehilfen des Irrenarztes tragen Gasmasken und Kittel mit dem Emblem des Roten Kreuzes,<sup>32</sup> es ist die Rede von Klassenbewußtsein, Anarchie, Revolutionären, im Zusammenhang mit der wirtschaftlichen Produktion des Landes fällt der Begriff «output»,<sup>33</sup> die Reaktionen des Bürgertums, das sich selbst von der Internierung bedroht fühlt, gipfeln im Ruf «fascistas!».<sup>34</sup> Der wohlthätige Palha, eines der ersten Opfer der Säuberungen, mutiert zum Protomarxisten, wenn er von sich sagt «Não sou um representante do voraz capital financeiro».<sup>35</sup>

Außer auf der inhaltlich-ideologischen Ebene — weder Santareno noch Schwarz trauen, was im Anschluß noch erläutert wird, dem «Pöbel» politisch emanzipatorisches Handeln zu — sind die beiden Stücke auch in anderer Hinsicht vergleichbar. Wie Santareno setzt Schwarz Verfahrensweisen des epischen Theaters, Ausscheren von Akteuren aus ihrer Rolle und direkte Apostrophen an das Publikum ein, etwa wenn der *alienista* Simão Bacamarte die Zuschauer mustert («Examina o público detidamente») und daraufhin meint «E *maintenant* ... aos loucos».<sup>36</sup> Ein wirkungsvoller Bruch der Illusion erfolgt in einer Szene, wo er den Wunsch seiner Frau Dona Evarista, in die Hauptstadt zu reisen, kommentiert: Anstatt mit ihr zu sprechen, wendet er sich an die Zuseher, erwähnt seine Partnerin bloß in der dritten Person<sup>37</sup> und zitiert auch seine eigene Erlaubnis als

---

<sup>31</sup> Schwarz (1977a: 9).

<sup>32</sup> Schwarz (1977a: 28).

<sup>33</sup> Schwarz (1977a: 67).

<sup>34</sup> Schwarz (1977a: 38).

<sup>35</sup> Schwarz (1977a: 39).

<sup>36</sup> Schwarz (1977a: 34). Das erinnert mitunter, wie an dieser Stelle, an Konrad Bayers Dramolett *Das begabte Publikum* bzw. an Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*.

<sup>37</sup> Vgl. Schwarz (1977a: 32-33) und Assis (1987: 49).

Teil einer Beschreibung, im Wortlaut übrigens fast identisch mit Machados Erzählung.<sup>38</sup> Die Verfremdung erfüllt ihren Zweck in zwei Richtungen: Bacamarte wird einerseits sich selbst ein anderer (entsprechende grenzdeviante Monologe unterstreichen dies, ebenso wie die Anspielung auf Rimbaud — «o grande poeta é sempre um outro»),<sup>39</sup> andererseits tritt er — im Sinne eines Brechtschen Verfremdungseffekts — aus der Ebene der *dramatis personae* heraus, indem er sich an (nicht explizit anwesende) Zuschauer wendet und diese in seine Ränke einbezieht.<sup>40</sup>

Santarenos Portugal einst und jetzt ist im zivilisierten Europa für den Kommentator, den Cavaleiro de Oliveira,<sup>41</sup> eine

---

<sup>38</sup> «Talvez um sorriso me descerre os lábios, [...] por entre os quais se escapa esta frase cheirosa: 'Consinto que vás dar um passeio ao Rio de Janeiro'» (Schwarz 1977a: 32).

<sup>39</sup> Schwarz (1977a: 45).

<sup>40</sup> Auch der Kommentar eines Dragoners, es werde in diesem Stück kein Blutvergießen geben, zusammen mit der deplazierten Erklärung, daß die Soldaten infolge der Antiquiertheit der Materie keine Schußwaffen trügen, folgt diesem Muster (vgl. Schwarz 1977a: 71).

<sup>41</sup> Vgl. zu seiner Person etwa Saraiva / Lopes (ohne Jahr: 550-551), wo die Misogynie dieses Exilanten ebenso wie seine konventionelle Ironie und die von ihm geübte Kritik an der Inquisition erwähnt wird. Die Gestalt des *cavaleiro* ist an sich weder besonders tiefgründig noch dramaturgisch essentiell. In vergangener Glorie schwelgend, das eigene Unglück bedauernd, in der Meinung, als Mann unwiderstehlich, phasenweise fortschrittlich und darum exiliert gewesen zu sein, ist er ein merkwürdiges Ideal der Aufklärung. Seine Widersprüchlichkeit als Libertin wird augenfällig, wenn er einerseits selbsterlebte Affären als die Essenz des Lebens und die Frauen — zwar dumme, aber schöne Kreaturen — zur hauptsächlichen Lustquelle für den Mann erklärt, zwischendurch jedoch ein Lippenbekenntnis zur Ehe ablegt. Kläglichkeit und Arroganz treffen sich in den Kommentaren von redundanter Deutlichkeit dieser Gestalt. Offenbar konzipiert der Autor ihn etwas anders, wenn er ihm einen «tom displicente, um tanto desencantado, sempre à beira do dito irónico, acerradamente lúcido» (Santareno 1966: 37) zuschreibt. Konstruiert wirkt die Annahme im dritten Akt, er mache sich im Londoner Exil Gedanken über das 20. Jahrhundert, spreche zu uns Nachgeborenen und führe gleichzeitig eine aggressive Konversation mit einer ehemaligen Geliebten, die in der Loge des Königs

«fortaleza do Medo; espões e polícias, os seus alicerces e guarda!»<sup>42</sup> Ironisch wird diese Einschätzung durch einen Satz des Königs gestützt, wenn D. João bei seinen Worten «O Reino de Portugal, no concerto de todas as nações do mundo civilizado, é, e sempre terá de ser, o primeiro, o mais exemplar»<sup>43</sup> der Hosenboden platzt. Ähnlich wird auch der epische Kommentator des Stücks, der Cavaleiro de Oliveira, von einer Bühnenanweisung widerlegt: Eine «grande gargalhada colectiva, foguetada de ódio e escárnio» unterbricht seine Worte, als er ausruft: «Ai, como vos amo, admiro e invejo, a vós, portugueses do maravilhoso século XX! Vós, para quem estes crimes nefandos do Poder mais não serão que as sombras dum pesadelo, vindas da noite álgida do passado, e logo desfeitas pelo Sol claríssimo dos luminosos dias que então vivereis!»<sup>44</sup> Der Gegenwartsbezug wird auf den letzten Seiten erneut deutlich, wenn der *cavaleiro* die Gründe für seine Interventionen offenlegt.<sup>45</sup> Er prophezeit das Fortdauern der Finsternis, verkörpert in der Inquisition

---

sitzt und somit zur Haupthandlung gehört (Santareno 1966: 184-189). Die szenische Trennung dieses Schwätzers von den übrigen Geschehnissen wird zwar weitgehend bedacht, sein selbstgefälliges Posieren in amoralisch-moralisierenden Unterbrechungen und Überleitungen sorgt allerdings für in ihrer Sinnhaftigkeit kaum nachvollziehbare Retardierungen und *stills*.

<sup>42</sup> Santareno (1966: 92).

<sup>43</sup> Santareno (1966: 95).

<sup>44</sup> Santareno (1966: 46); weitere Passagen zum Beispiel auf den Seiten 49 und 167, wenn der *cavaleiro* de Oliveira das Befremden anspricht, welches die Handlung bei den Portugiesen im «progressivo, inteligente e livre século XX» hervorrufen wird. An die *estrangeirados* in der Königsloge und auch an das Publikum im realen Theater gewandt, setzt der Kommentator fort: «Vós ristes. Suspeitos todos sois também!» (Santareno 1966: 167; vgl. auch S. 194-195, anlässlich von Versen António Ferreiras über die Angst).

<sup>45</sup> «Com o narrar-vos a história desta vida truncada, semear eu queria, em vossos coração e entendimento, este grão novo e puro de força, de coragem, de rebeldia; esta semente da justiça, nascida do sangue e das cinzas, do padecimento e do pavor de milhares e milhares de humanas criaturas doentes de injustiça, imoladas — na humilhação, na tortura e na morte mais horrorosa! — ao poder duma minoria possesora das negras forças da violência» (Santareno 1966: 225).

«vivo por certo persistirá, nesta Nação, muito tempo ainda após a morte do Santo-Ofício!»<sup>46</sup> Eine zwischengeschaltete Folge von Diapositiven, die den prophetischen Alptraum der Mutter des *judeu* begleitet, sprengt den Rahmen des historisierenden Dramas, indem Bilder der nationalsozialistischen Kozenzentrationslager an den Bühnenhintergrund projiziert werden.<sup>47</sup>

Weniger noch als Machado interessiert Schwarz die psychische Abnormität an sich, sondern vor allem der strategisch-demagogische Umgang mit diesem Begriff. Als Sympathisant des *tropicalismo* bezieht er ablehnend Stellung zum *teatro do oprimido* Boals, sein Mißtrauen gegen den populistisch-aufklärerischen Gestus hat er in Kommentaren zu den Aufführungen des *Teatro da Arena* bekundet. Näher steht ihm die Praxis des *Teatro Oficina* eines José Celso Martinez Corrêa, der Chico Buarques *Roda-Viva* zum Skandalstück inszenierte<sup>48</sup> und für eine Neubewertung Oswald de Andrades sorgte, indem er dessen satirischen Dreiakter *O rei da vela* für die Bühne wiederentdeckte. Mit dem zu neuer Aktualität gelangten Theoretiker des *antropofagismo* teilt Schwarz die Ansicht, daß die bloße Substitution der Herrschenden an der Struktur der Gesellschaft nichts ändere, als etwa der Barbier Canjica zum Kurzzeitherrscher über Itaguaí wird oder die Stadtverordneten die Absetzung Bacamartes diskutieren. Lapidar heißt es eindeutig-zweideutig: «Nada mudou, mas tudo mudou. Vocês pagam o pato que eles comem, hoje como outrora».<sup>49</sup> Wenn Oswalds Parodie auf den Abélard-und-Héloise-Stoff ausländische Einflüsse dominieren läßt — jene des nordamerikanischen Finanzkapitals —, umreißt Schwarz denselben Sachverhalt in der Charakterisierung des in Europa ausgebildeten Bacamarte, eines «[c]apacho dos ricos, tirano dos pobres»:<sup>50</sup> Für

---

<sup>46</sup> Santareno (1966: 226).

<sup>47</sup> Santareno (1966: 152-153).

<sup>48</sup> Vgl. Ventura (1988: 87-96).

<sup>49</sup> Schwarz (1977a: 45).

<sup>50</sup> Schwarz (1977a: 63).

die abgekapselte Welt von Itaguaí sind die internationalen Zusammenhänge durchaus relevant. Diese verkörpern sich auch im portugiesischen König, in einem deutschen Professor für Psychologie und in einer italienisch-hispanischen Wahrsagerin (etwas willkürlich wird so die Frage der Immigration eingeführt). Die in Brasilien tief verwurzelte Selbstentfremdung der Oberschicht und die daraus resultierende Ausbeutung der ärmeren Schichten bildet auch den Grundtenor von Renato Pompeus Roman *Samba-enredo*, wenn es etwa darin heißt: «Somos estrangeiros em nossa própria Pátria, exploramos o povo daqui como se fosse uma colônia», und wenn der politisch scharfsinnig denkende Dourival von sich behauptet: «tenho uma consciência emprestada».<sup>51</sup>

Schwarz' eigene Beiträge halten sich sowohl im Umfang als auch in ihrer Originalität in Grenzen: So etwa die Sequenz zwischen den beiden Soldaten Fidapu und Puquepá (sprechende Namen, leicht erkennbar als verkürzte Schimpfwörter), welche sich an den Dienern (criados) im ersten Teil von Gil Vicentes *Farsa de Quem tem farelos?* inspirieren,<sup>52</sup> deren moderne Pendants sich über ihre Kriegserlebnisse unterhalten — ob gegen Paraguay, in der *Campanha da Itália* oder in Vietnam, bleibt offen. In ihrem beschränkten Zynismus werden sie zu personifizierten Spiegelbildern des brasilianischen Militärapparats. Auch die in zwei Szenen auftretende Gestalt eines Tübinger Professors, der im Abschnitt «Outro sábio da mesma Itaguaí» mit teutonischem Akzent für ein Publikum auf der Bühne doziert,<sup>53</sup> als Parodie auf einen irregeleiteten Psychoanalytiker *avant la lettre*, hat kein Gegenstück im *alienista*. Daß Deutsch die Muttersprache von Marx und Freud war, daß die idealistische Philosophie des 19. Jahrhunderts als gesteigerter

---

<sup>51</sup> Pompeu (1982: 155).

<sup>52</sup> Bei Vicente heißen sie Apariço und Ordonho; letzterer drückt sich auf kastilisch aus und wird von seinem Standesgenossen mit «fideputa» angesprochen. Vgl. Saraiva (1988: 69-74).

<sup>53</sup> Vgl. Schwarz (1977a: 20-22).



Eskapismus interpretierbar ist — auch der auf Innerlichkeit abstellende Spruch des Vormärz, «Die Gedanken sind frei»,<sup>54</sup> findet sich leicht verfremdet beim Professor wieder — mögen Gründe für diese Präsenz sein. Eine zusätzliche modernistisch-anthropophage Note erhält der wissenschaftliche Konkurrent Bacamartes, wenn er seinen Zunftgenossen mit dem *tacape* attackiert.<sup>55</sup> Seine abstrusen Theorien, welche die weibliche Psyche und die Ableitung sexueller Energie bei jungen Damen mittels Spazierfahrten in offenen Kutschen betreffen,<sup>56</sup> die sich durch kleine Räder auszeichnen, geraten bereits in die Nähe von Klamauk.

Am Rande sei vermerkt, daß zum selben Thema in *O judeu* Luís António Verney als Charge kurzzeitig auf der Bühne aktiv wird, wenn er eine Passage zitiert, die durchaus modern anmutet, moderner jedenfalls als die Meinung des «epischen» Kommentators<sup>57</sup> und auch jene des Professors in Schwarzens Stück, der die Minderwertigkeit des weiblichen Intellekts zu demonstrieren versucht und von der versammelten guten Gesellschaft neben Zustimmung auch Spott erntet.<sup>58</sup> Unmittelbar auf seine Invektiven gegen die Frauen folgend erhebt der Professor die ernsthafte Forderung nach Anerkennung der Rassengleichheit. Mit einem illusionsbrechenden Ausritt ins 20. Jahrhundert wird der «Gelehrte» zum konfusen Medium eines Amalgams aus rückständigen Theorien und autoritär getönter humanitärer Gesinnung. «Tentro da minha c-hapêça há democracia, ha-ha, igvaldade, la dentro eu mando, mando em totos, ê

<sup>54</sup> «A idéia, die Idee, the idea, é livre! Ninguém pprende neng impêde» (Schwarz 1977a: 22).

<sup>55</sup> Vgl. Schwarz (1977a: 60).

<sup>56</sup> An dieser Stelle ist man geneigt, an die nicht unerhebliche Rolle der *tílburis*, *coches* und *carruagens* in der Darstellung des Wahns bei Rubião zu denken.

<sup>57</sup> Für den *cavaleiro* de Oliveira sind die Frauen nichts weiter als «a espécie mais agradável, apetitosa e comestível, entre quantas o Criador botou cá neste mundo» (Santareno 1966: 169).

<sup>58</sup> Santareno (1966: 168).

a inalienável liberdade de pensamento, garantida pela cartha das Nações Unidas».<sup>59</sup> Wenn Machado diskret anwesender Erzähler auf die physiologischen Grundlagen des Wahns anspielte (ausgehend vom postulierten Zusammenhang zwischen Ernährung und Gebärfähigkeit),<sup>60</sup> so fällt diese Rolle nunmehr dem neu eingeführten überseeischen Gast zu, der das Denken selbst als gefährlich brandmarkt: «A insistência nos trabalhos mentais torna a mente feminina excessivamente susceptível, ocasionando as cefalalgias, toongas nerfôsas, erupçoengs cuthaneas, etc.».<sup>61</sup> Die Rolle der Sexualität für die psychische Gesundheit steht bei Machado im Hintergrund, Schwarzens Version kehrt den Geschlechtstrieb als Motivation menschlichen Handelns und Erklärung für aggressives Verhalten hervor.<sup>62</sup> Auch im Stück Santarenos fällt der Sexualität eine wesentliche Rolle zu. Sie wird in der harmonischen Ehe des Judeu mit Leonor institutionalisiert gezeigt und der Promiskuität des Königs sowie des *cavaleiro* gegenübergestellt. Auch der Sadismus der Inquisitoren ist letztlich eine Triebdeformation.

Eines von Schwarzens Anliegen, welches er mit Santareno teilt, ist die sprachkritische Thematisierung der Entwertung des Wortes und seiner Bedeutung(en). In Anspielung auf Mário de Andrades *Macunaíma* entspinnt sich unter einer Gruppe von Bürgern der Disput über ein Symboltier für ihre prekäre Lage. Versichern sie zuerst, keine torkelnden Schaben zu sein, so fällt

---

<sup>59</sup> Schwarz (1977a: 22).

<sup>60</sup> Vgl. Assis (1987: 42). Eine Stimme aus dem Volk nimmt diesen Aspekt im Stück mit den Versen «Ele não solta as bostas. // Digestão e entendimento // são faculdades opostas» (Schwarz 1977a: 14) unter Verwendung eines Kalauers («bostas-opostas») wieder auf. Es ist auffällig, daß fast alle männlichen Protagonisten von Machado de Assis und sämtliche in seinem Werk vorkommenden Irren kinderlos sind (nur Bento Santiago ist ein strittiger Fall).

<sup>61</sup> Schwarz (1977a: 20-21).

<sup>62</sup> Vgl. zum Beispiel «a chama devorante da paixão» (Schwarz 1977a: 21), das Gespräch der alten Notabeln (Schwarz 1977a: 24), die Ankunft der Dragoner, deren Anführer als erstes wissen will, wo in der Stadt das Bordell sei (Schwarz 1977a: 71).

ihnen als Identifikationsobjekt die disziplinierte und daher unbesiegbare Blattschneiderameise ein, die gleichzeitig positives und negatives Emblem wird: «Sejamos como a saúva» und «A saúva é nosso flagelo»,<sup>63</sup> was die Devise von Mários Helden<sup>64</sup> ins Gedächtnis ruft. Die Honoratioren haben sich selbst als widersprüchlich und gespalten entlarvt, und der Effekt wird durch einen Alten, der den Unsinn kommentiert, noch gesteigert: «concedo [...] que são os notáveis quem desfolha a Suíça».<sup>65</sup> Die geistige Beschränktheit der Oberschicht erscheint auch in rhetorischen Begriffsverwirrungen, wenn als ihr einziges Ziel der Wunsch erkennbar ist, gestützt auf Bacamartes Repression das Volk mittels des «monopólio da delação legítima»<sup>66</sup> zu unterdrücken: «Contra a ciência, com o povo, pela delação. Ou melhor, ou melhor, com a delação, contra o povo, pela ciência, ou melhor ainda, com a ciência, contra o povo, pela delação.»<sup>67</sup> Für den aufgeklärten Betrachter disqualifizieren sich derartige Äußerungen der Verteidiger der Ordnung von selbst als das Gegenteil des Beabsichtigten. Wenn Dona Evarista von den Therapien ihres Mannes berichtet: «Dissuadindo o filho da cozinheira, que pensa que é bicho-preguiça. E ontem passou o dia curando um preto desmesurado que afirma que negro é gente»,<sup>68</sup> fällt das Verdikt der Dummheit auf sie selbst zurück.

Bisweilen klingt im allgemeinen Chaos verzerrender Definitionen und Unterstellungen die in unserem Jahrhundert ausgiebig diskutierte Frage nach der nationalen Identität im Zeichen der *cordialidade* durch, deren Existenz vom Aufrührer

---

<sup>63</sup> Schwarz (1977a: 49).

<sup>64</sup> «Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são», in: Andrade (1987: 56; 65).

<sup>65</sup> Schwarz (1977a: 49).

<sup>66</sup> Schwarz (1977a: 51).

<sup>67</sup> Schwarz (1977a: 51).

<sup>68</sup> Schwarz (1977a: 27). Santarenos Verney erklärt: «Pelo que toca à capacidade, é loucura persuadir-se que as mulheres tenham menos que os homens».

Canjica geleugnet wird: «A generosidade do povo é um mito. [...] Inveja e materialismo, é tudo que encontrei».<sup>69</sup> Der Parvenu bedauert sogleich, nur zwei Sklaven zu haben; auch für ihn ist die Gleichheit von Rassen und Klassen eine Bedrohung, wenn er weinerlich das Gespenst des *abolicionismo* an die Wand malt<sup>70</sup> und seinen Wunsch nach Zugehörigkeit zur Oberschicht kundtut. Deren Traum, den auch Gilberto Freyre träumte, formuliert ein ehrbarer Bürger gegen Ende des Stücks, wenn er die «dias festivos» evoziert, als «opressores e oprimidos [an deren Existenz er sich nicht stößt], fraternalmente esperavam a manhã».<sup>71</sup> Nachdem Bacamarte sich selbst ausgeschaltet hat, intoniert der Chor der versammelten Bürgerschaft: «Voltaremos ao paternalismo e à bondade».<sup>72</sup> Tradition und Moderne sind, wie die Extreme von reich und arm, zwei einander bedingende Faktoren in einem Land der Dritten Welt. Die positivistische Devise «ordem e progresso» meint demnach in Wahrheit nur, daß auch der Fortschritt dazu dient, die bewährte Ordnung — in Wahrheit das bestehende Unrecht — zu perpetuieren. Die Verklärung des Althergebrachten ist fassadenhafte Ideologie und falsches Bewußtsein, deren zweideutige Grundwerte heißen: «segurança, disciplina, autoridade, respeito, valorização da terra e conhecimento do homem»,<sup>73</sup> letzteres natürlich nur, um durch Kontrolle zu herrschen.

Die Wissenschaft, im Dienst der Ideologie des *desenvolvimento* und in den sechziger Jahren von der Militärdiktatur für das sogenannte brasilianische Wirtschaftswunder instrumentalisiert, stellt ein Bollwerk gegen Umwälzungen dar. Sie ist für einen «notável» wie «deus e a ordem social: uma instituição

---

<sup>69</sup> Schwarz (1977a: 73). Infolge seiner Unzuverlässigkeit als Sprachrohr ernstzunehmender Theorien gewinnt sein Zwiespalt in dialektischer Umkehrung an Authentizität und Aussagekraft.

<sup>70</sup> Vgl. Schwarz (1977a: 73).

<sup>71</sup> Schwarz (1977a: 83).

<sup>72</sup> Schwarz (1977a: 84).

<sup>73</sup> Schwarz (1977a: 28).

intocável»<sup>74</sup> überaus verdienstvoll, denn «já provou, ou vai provar, a inferioridade das raças populares».<sup>75</sup> Die Obrigkeit, in der Person des fernen Königs verkörpert, «garante a ciência contra os homens de baixa extração social».<sup>76</sup> Ein Vertreter des Bürgertums erklärt: «É político [...] respeitar a ciência, se quisermos que seja científico respeitar a política».<sup>77</sup> In ihrem und im Namen des Pragmatismus wird der Umsturz abgewendet. Das Stück klingt in einem Samba aus,<sup>78</sup> doch dieses Klischee allgemeiner Fröhlichkeit im Zeichen der ephemeren Gleichberechtigung wird *ad absurdum* geführt, wenn es heißt: «E se falha a persuasão, o bem [natürlich das der Herrschenden] se faz à viva força // faça o bem a ferro e fogo // somos bons, ninguém é bobo».<sup>79</sup> Es folgt die Auflistung von Beschimpfungen, mit denen die Unterprivilegierten belegt wurden und werden, wie «presunçoso», «estafermo», «canalha», «libidinoso», «preguiçoso», «ateu», «doente», «nojento», «covarde», «esfomeado», «comunista», «ridículo», «atrasado», «aleijado» etc. etc.<sup>80</sup>

Wie Schwarz bedient Santareno sich eines von der Literaturgeschichtsschreibung kanonisierten Autors und seiner Werke. Er zitiert Passagen aus Stücken des António José da Silva, ebenso wie aus anderen Dokumenten verschiedener Epochen, so etwa aus der unter dem Titel *Amusement Périodique* veröffentlichten journalistischen Produktion des Cavaleiro Francisco Xavier de Oliveira, in vielen Belangen Santarenos kommentierendes

---

<sup>74</sup> Schwarz (1977a: 66).

<sup>75</sup> Schwarz (1977a: 69).

<sup>76</sup> Schwarz (1977a: 71), ein Diktum aus dem Munde Bacamartes.

<sup>77</sup> Schwarz (1977a: 26).

<sup>78</sup> Vgl. Schwarz (1977a: 84-85). Auch hierin ist es Pompeus Roman *Sambarenredo* vergleichbar, der eine Analogie zwischen dem Karneval und der Geschichte Brasiliens herstellt. Diese präsentiert er als eine Kette von strukturell bedingten Gewalthandlungen, an deren Endpunkt das allegorisierte *desfile* des Textes steht.

<sup>79</sup> Schwarz (1977a: 85).

<sup>80</sup> Schwarz (1977a: 85).

Sprachrohr. Was für Schwarz die Casa Verde, ist für den portugiesischen Dramatiker die Inquisition: ein außerhalb der legitimierten politischen Strukturen stehendes paralleles Machtimperium, das sich unter Wahl anderer Mittel gleichfalls zur Aufgabe gemacht hat, die Seele zu retten. Die Institution weist an sich schon Aspekte des Massenwahns auf, wer dem Santo Ofício zum Opfer fällt, gerät in einen Bereich, wo die Vernunft nicht mehr zählt. Ein Inquisitor muß besessen sein, «posseio [...] sem medida nem limites», im Geist der «liberdade» handeln und die «vertigem da santa loucura» verspüren.<sup>81</sup> Während das Insistieren auf der Vernunft bei Schwarz im Vergleich zum Ausgangstext abgeschwächt erscheint, erhebt Santareno die kalte Berechnung des methodischen Wahns zum zentralen Prinzip der Inquisition, zumindest im Munde des Cavaleiro de Oliveira: «Homens destes, têm a pele e o coração frios; alimentam-se de conceitos, números e abstrações, pois comida humana não lha consente o estômago».<sup>82</sup> Als Surrogat für Emotionalität propagiert der Großinquisitor: «um amor que odeia o pecado e o erro, implacável e forte. Um amor que corta e brilha como uma espada, em pulso de ferro».<sup>83</sup> Hier ist der Begriff «Liebe» durch «pervertierte[n] Verstand» zu ersetzen, dem jegliche Gefühlsregung abgeht.

Der todernste Eröffnungsmonolog des Stückes, eine gehässige Ansprache des *Padre Pregador* vor dem Inquisitionstribunal, liest sich wie eine schwarze Satire auf jene Denkwelt, deren Vertreter noch im 18. Jahrhundert Andersmeinende auf dem Scheiterhaufen verbrannten. In seiner Interpretation von Tortur und Leiden macht der Priester aus der Praxis sadistischer Grausamkeit eine Tugend: «Olhai, hereges e desquitados, pesai bem em vossos ferozes corações, quanto por amor das vossas

---

<sup>81</sup> Santareno (1966: 82).

<sup>82</sup> Santareno (1966: 119).

<sup>83</sup> Santareno (1966: 119).

almas perversas, guerreia e padece a Santa Inquisição!»<sup>84</sup> Die Verkehrung semantischer Sachverhalte in ihr Gegenteil funktioniert hier ähnlich wie bei Schwarz.

Eine zwiespältige Haltung zur Masse — die auch von der Art der Darstellung aufgebrachter Vertreter der Volksseele unterstrichen wird — kennzeichnet die Kommentare des Cavaleiro. Dieser vertritt zunächst eine elitäre Auffassung — «O povo vaia e agride aqueles raros que, neste desgraçado país, porfiadamente estudam e pelem para lhe melhorar a condição»<sup>85</sup> —, die er im Anschluß wenig überzeugend abschwächt:

[N]ão é ao mísero povo que eu carrego com os ferros da culpa: Carregado está ele, até mais não poder, com a albarda do medo que lhe puseram em riba dos minguados lombos! [...] Acuso, sim, aqueles que, responsáveis embora, tudo combinam e fazem para sustentar e manter a ignorância, o sub-humano rebaixamento do povo! Aqueles que, com propositada e escura ou perversa insistência, o trazem peado de pés, mãos e língua!<sup>86</sup>

Santareno geht mit Elementen der Komik sparsamer um als Schwarz.<sup>87</sup> Auf Heiterkeitseffekte abstellende Bemerkungen

---

<sup>84</sup> Santareno (1966: 16). In ihrer szenischen Umsetzung sollen derartige Passagen «tragicamente grotescos» (beispielsweise Santareno 1966: 28) wirken.

<sup>85</sup> Santareno (1966: 160).

<sup>86</sup> Santareno (1966: 161). Auch der Protagonist António José erscheint in seiner — durch eigene Erfahrungen geprägten — Einstellung zum Volk ambivalent. Wenn er moralisierende Invektiven gegen die Schauspieler seiner Truppe richtet, entschuldigt er daraufhin eher sich selbst als das Objekt seiner Verbitterung: «É tão-só porque vos estimo que ... que vos censuro, e ralho como inda agora. [...] Todos juntos, eu e vós, fazemos uma família: Uma família desgraçada, suja de escarros e minada de piolhos; uma família de bastardos que ninguém quer afilhar» (Santareno 1966: 172).

<sup>87</sup> Ihre kathartische Funktion wird, angesichts der im Geschehen vorherrschenden Tragik, von António José thematisiert: «Que ódio, o mais ramoso e torcido, o mais escuro e remoto, poderá vencer o riso?» (Santareno 1966: 133), womit er gleichzeitig den didaktischen Charakter der von Santareno

stammen vorwiegend von seinem Kommentator, des weiteren dienen der fette König und ein noch feisterer Kardinal<sup>88</sup> als Zielscheiben des Spottes,<sup>89</sup> und schließlich sorgen Zitate der Werke von António José für humorvolle Zwischentöne. Die darin verpackte Kritik ist doppelbödig: Sancho Pansa als ungerechter, verständnisloser Richter auf der *Ilha dos Lagartos* karikiert beispielsweise die Gerichtsbarkeit des frühen 18. Jahrhunderts, gleichzeitig aber auch die Praxis der Justiz der sechziger Jahre. Der König Dom João V wirkt in seiner körperlichen Erscheinung lächerlich, er ist ein Virtuose der Doppelmoral und des Messens mit zweierlei Maß.<sup>90</sup> Phasenweise wird er allerdings zu einem Falstaff mit «gastronómicas bochechas»,<sup>91</sup> einem jovialen Bonhomme und Widerpart der kalten Destruktivität des Inquisitionstribunals. Sein sexueller Appetit stilisiert ihn — zumindest für den *cavaleiro* — zum sympathischen Antipoden des asketischen Großinquisitors.<sup>92</sup> Einerseits ist der König Auftraggeber des Klosters von Maфра und zahlreicher anderer Kirchenbauten, der vom Papst den Titel «Rei Fidelíssi-

---

bezweckten Karnevalisierung unterstreicht.

<sup>88</sup> «Retrato acabado e mui perfeito da alimária a que sói chamar-se *mula*», in den Worten des *cavaleiro* de Oliveira (Santareno 1966: 62).

<sup>89</sup> Nies- und Spuckanfälle (Santareno 1966: 213), eine zerreißende Hose (Santareno 1966: 95) etc.

<sup>90</sup> Was etwa an einem Erlaß gegen die Großmannssucht abzulesen ist, wo er formulieren läßt, der Luxus sei «pernicioso» und seit jeher «um dos males que todo o sábio governo procurou impedir, como origem da ruína não só da fazenda mas dos bons costumes» (Santareno 1966: 55). Die Inkonsistenz des Königs erhellt jene Szene, in der er seine eigene Kleidung bekrittelt, die ihm von den Kämmerern gebracht wird: der schreckliche Stoff («horrível pano») ist landeseigenes Erzeugnis, vom König selbst als «seda nacional» in Auftrag gegeben, vom einfältigen Kardinal als «boa medida [...] em tudo digna da vossa clarividência» (Santareno 1966: 65) bezeichnet.

<sup>91</sup> Santareno (1966: 58).

<sup>92</sup> Dies hebt eine Direktive in den Bühnenanweisungen hervor: «O director de cena terá o cuidado de acentuar o paralelismo antagónico estabelecido entre o Rei e o Inquisidor-Mor» (Santareno 1966: 100).



mo» und «Cristianíssimo»<sup>93</sup> erhält, andererseits treibt er — eine allgemein bekannte Tatsache — in den von ihm gestifteten Klöstern Unzucht mit Nonnen. Unter diesem Aspekt erreicht die pompöse Ausdrucksweise des Predigers, der die Verbindung von Thron und Altar als gleichsam eheliche darstellt, unfreiwillig ihr Gegenteil, und João wird zum Katalysator der Entlarvung: «A Santa Inquisição e a Real Governança da Nação uma à outra unidas, como a Esposa ao Esposo amado!»<sup>94</sup> Als Steuermann und Haupt des Staates ist er auf zwei metaphorischen Meeren unterwegs: «tão ancoradas se acham em Sua Majestade estas duas embarcações — a que navega para o doce corpo das mulheres, e a que aporta à Celestial Morada — tão de contínuo viajadas pelo real timoneiro, tão amiúde trocadas as rotas originais»,<sup>95</sup> daß diese beiden Tendenzen schließlich verschmelzen. Die Gunst des Publikums soll auf den König gelenkt werden, ist er doch «[f]rágil segundo a humana condição, sôfrego como um qualquer, ridículo como todos às vezes somos».<sup>96</sup>

Beide Autoren setzen, wie an den gewählten Beispielen ersichtlich, auf das Spiel mit zwei Zeitebenen und die entlarvende Ambiguität — in der *Lata* vor allem jene Bacamartes, im *Judeu* die des Königs, sowie in umfassenderem Sinn auf die Wirkung der Diskrepanz zwischen volltönender Rhetorik und dahinterliegender unlauterer Absicht. Die Sprache ist, wie so oft, ein Instrument der Verschleierung und dient zum Erhalt und zur Legitimation der Macht. Dem Widerspruch zwischen Rede und Aktion in der Parodie von leerem Wortgeklingel entspricht die Diskreditierung des salbungsvoll intonierten Diktums, das bei Schwarz in krassem Gegensatz zur Umgangssprache und zur

---

<sup>93</sup> Vgl. Santareno (1966: 210).

<sup>94</sup> Santareno (1966: 18).

<sup>95</sup> Santareno (1966: 60).

<sup>96</sup> Santareno (1966: 120). Zur Bekräftigung steht später die Charakterisierung «De pronto alteroso, logo a brandura lhe sucede; de muito fantasioso capricho, mas de nenhum rancor [...]; absoluto por natureza e mandato, mas nunca mais que magnânimo» (Santareno 1966: 191).

Verwendung der *gíria* steht.<sup>97</sup> Santareno spannt einen Rahmen zwischen der ersten Verurteilung des Protagonisten durch die Inquisition und — dreizehn Jahre später — der neuerlichen Verhaftung und Hinrichtung des inzwischen populären Dichters. Am Anfang und am Ende steht die Terrorherrschaft. Bei Schwarz bildet sich diese während des Stückes heraus und fällt in die vorgeblich neutrale Ausgangslage zurück, wenn der Störenfried Bacamarte nicht einmal, wie bei Machado, zu Tode kommt. *O judeu* füllt den Zwischenraum positiv, bis zum Sturz des Helden, und suggeriert den Anschein von Veränderung zum Besseren auch mit Hilfe von ironischer Brechung des Dargestellten. Schwarz thematisiert überaus effizient die Ignoranz des Establishment, die Rückkehr zum Altvertrauten ist lediglich ein Aufschub der eigentlichen, noch ausstehenden Revolte. Das Potential des Widerstandes zeigt sich nonverbal gegen Ende des Stückes, als ein Bürger beim Versuch, eine schwarze Puppe zu schlagen, selbst geohrfeigt wird, und zwar mit solcher Wucht, daß er in ein Loch fällt, das als Aufschrift den Titel des Werks trägt.

Schwarzens Anachronismen bezwecken einerseits eine literarische Parodie mit garantiertem Unterhaltungswert, andererseits liegt den bewußt überzeichneten verbalen Entgleisungen der Charaktere doch auch die Idee zugrunde, daß sich an den kolonialen, auf Exploration gründenden Strukturen der Peripherie bis heute wenig geändert habe. Die zeitliche Distanznahme

---

<sup>97</sup> Für Santareno trifft dies nur teilweise zu. Allzu bemüht wirken seine Versuche, insbesondere im Fall der gebildeten Charaktere seines Stückes, diachrone *mimikry* zu betreiben. Der König, die weltlichen und geistigen Würdenträger, die Inquisitoren sowie vor der allgegenwärtige *cavaleiro* drücken sich in einem dem 18. Jahrhundert nachempfundenen Portugiesisch aus, das dort, wo es nicht karikierend eingesetzt ist, seltsam anmutet. Die Problematik des Registers und der historischen Authentizität des Sprachdukts löst Jom Tob Azulay in seinem Spielfilm *O judeu* (Portugal/Brasilien 1995) mittels seiner Entscheidung zugunsten der zeitgenössischen Umgangssprache weit überzeugender. Es gelingt ihm überdies, die portugiesische und die brasilianische Variante gleichberechtigt nebeneinander bestehen zu lassen.

wird durch die implizite Botschaft aufgehoben, daß die engstirnige, eigene Interessen verteidigende Autorität mit ihrer hohlen, die Umstände maskierenden Rhetorik und ihrer offensichtlichen Widersprüchlichkeit nichts an Macht eingebüßt hat. Auch Santareno durchbricht die Historizität ironisch. Wenn er auf die Jetztzeit verweist, geschieht dies allerdings mit größerem Sarkasmus, in der Absicht, Betroffenheit zu erzeugen, ohne die in die Ferne gerückten Ereignisse und Zustände ihres tragischen Ernstes zu entkleiden. Hier waltet der Respekt vor dem historischen António José da Silva, eine Rücksichtnahme, auf die Schwarz in seiner grimmigen Attacke auf das Spießbürgertum und die Cliquenherrschaft verzichtet.

### Bibliographie

- Andrade, Mário de (<sup>24</sup>1987): *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, Belo Horizonte: Itatiaia.
- Assis, Joaquim Maria Machado de (1985): *Quincas Borba*, São Paulo: Ática.
- Assis, Joaquim Maria Machado de (1987): «O alienista», in: Assis, Joaquim Maria Machado de (<sup>2</sup>1987): *Seus 30 melhores contos*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, S. 41-90.
- Camelo, José António / Pecante, Maria Helena (1984): *O judeu de Bernardo Santareno: subsídios de leitura e seu enquadramento sociocultural*, Porto: Porto Editora.
- Lopes, José Leme (1974): *A psiquiatria de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Agir; MEC.
- Pompeu, Roberto (1982): *Samba-enredo*, São Paulo: Alpha-Omega.
- Santareno, Bernardo (1966): *O judeu: narrativa dramática em três actos*, Lisboa: Ática.
- Santiago, Silviano (1981): *Em Liberdade*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Saraiva, António José (Hrsg.) (1988): *Teatro de Gil Vicente*, [ohne Ortsangabe]: dinalivro.

- Saraiva, António José / Lopes, Óscar (ohne Jahr): *História da literatura portuguesa*, Porto: Porto Editora (3. Auflage).
- Schwarz, Roberto (1977a): *A lata de lixo da história*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Schwarz, Roberto (1977b): *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Schwarz, Roberto (1977c): «Revisão e autoria», in: Schwarz (1977b: 123-125).
- Schwarz, Roberto (1981): *Ao vencedor as batatas*, São Paulo: Duas Cidades.
- Schwarz, Roberto (1990): *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo: Duas Cidades.
- Thorau, Henry (1992): «Theater im Widerstand», in: Briesemeister, Dietrich / Helmut Feldmann / Santiago, Silviano (Hrsg.) (1992): *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964-1984)*, Frankfurt am Main: Veruert, S. 279-307.
- Ventura, Zuenir (<sup>25</sup>1988): *1968: o ano que não terminou; a aventura de uma geração*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

## **Anna Hansert (Freiburg im Breisgau)**

### **Zur Kritik des *Estado Novo* in *O judeu* (1966) von Bernardo Santareno<sup>1</sup>**

Der Beitrag, den Bernardo Santareno (1924-1980) mit seinen Werken für die Entwicklung eines modernen portugiesischen Theaters leistete, wurde bisher von der deutschsprachigen Lusitanistik nicht oder kaum wahrgenommen. Bis heute findet Santareno lediglich im Rahmen von einigen wenigen Überblicksbeiträgen, die sich sämtlich dem Gesamtphänomen des portugiesischen Theaters in der Zeit des *Estado Novo* widmen, Erwähnung (vgl. Siepmann <sup>2</sup>1995: 161-167; Siepmann 1980; Karimi 1991). Eine systematische Untersuchung des Werks bleibt also Desiderat. Ebensowenig liegen, von einer Ausnahme abgesehen, deutsche Übersetzungen seiner Texte vor.<sup>2</sup> Anders dagegen die Situation in Portugal: Übereinstimmend wird betont, daß Santareno, gemeinsam mit Luiz Francisco Rebello und Luís de Sttau Monteiro, die portugiesische Theaterszene insbesondere während der sechziger Jahre entscheidend geprägt habe (vgl. Rebello 1991; Rebello 1977). Bis heute ist *O judeu* Bestandteil des literarischen Pflichtkanons an portugiesischen Gymnasien.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Es handelt sich um die stark überarbeitete Fassung eines Vortrags, der im März 1999 im Rahmen der Theatersektion des 3. Deutschen Lusitanistentages in Trier gehalten wurde.

<sup>2</sup> Santareno (1978).

<sup>3</sup> Vgl. dazu die didaktisch orientierte Einführung zu *O judeu* von José Oliveira Barata (1983).

Mein Beitrag wird sich zunächst mit den Publikationsumständen von *O judeu* befassen und in einem zweiten Schritt auf die Thematik und ihre Präsentation in der spezifischen Struktur des Stücks eingehen. Die portugiesische Zensurpraxis ist der Ausgangspunkt meines Beitrags, der sich die Frage stellt, ob sich die Darstellung des *Estado Novo* oder besser: die sozialkritische Dimension des Stücks nicht nur auf sprachlicher Ebene, sondern möglicherweise auch in zahlreichen szenischen Elementen nachweisen läßt. Vor diesem Hintergrund befaßt sich ein dritter Abschnitt zunächst mit der Frage, inwieweit die Sprache — insbesondere des *cavaleiro* de Oliveira — als Trägerin von Zeitkritik fungiert. Daran schließt sich eine Untersuchung der wichtigsten theatralischen Mittel des Stücks an, die abschließend zeigen wird, daß Santareno mit diesem Stück nicht nur eine endgültige Hinwendung zum politischen Theater signalisiert, sondern daß das Werk auch als exemplarisches Muster des portugiesischen oppositionellen Theaters gelten kann und damit auch in der Tradition des zeitgenössischen europäischen Theaters der sechziger Jahre steht.

## 1 Äußere Publikationsumstände

Als *O judeu* im März des Jahres 1966, inmitten einer politisch wie kulturell bewegten Dekade in der Geschichte Portugals, zum ersten Mal veröffentlicht wurde, hatte, aus der Retrospektive betrachtet, die Agonie des Salazar-Regimes bereits begonnen (vgl. Briesemeister 1997a; Decker 1992; Saraiva 1978).

Hinsichtlich der kulturellen Situation drängt sich für die sechziger Jahre in besonderem Ausmaß das bekannte Zitat von Cardoso Pires auf, wonach den portugiesischen Literaturbetrieb nicht nur 500 Jahre Erfahrung mit dem Buchdruck, sondern auch 420 Jahre mit der Zensur begleiteten (vgl. Pires <sup>2</sup>1999: 163). Zwar wurde in jenen Jahren das Bühnenrepertoire um vorher in Portugal nicht zur Aufführung zugelassene Autoren — unter ihnen etwa Stücke von Lorca, Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Sartre, Beckett und Dürrenmatt — erweitert (vgl.

Rebello 1987: 386). Die Rezeption von Bertolt Brecht und Peter Weiss in Portugal nahm ihren Anfang (vgl. Delille 1991; Delille 1984). Daß jedoch in vielen Fällen ausländische Kompanien mit der Inszenierung betraut wurden und die meisten Stücke von zeitgenössischen portugiesischen Autoren nach wie vor einem Aufführungsverbot unterlagen, weist darauf hin, daß die ideologische Liberalisierung jener Jahre immer noch als relativ, provisorisch und ambivalent eingeschätzt werden kann (vgl. Rebello 1987: 387-388, Karimi 1997: 238-239).

Wie alle Stücke Santarenos wurde auch *O judeu* von der Zensur überprüft und seine Aufführung fast sofort untersagt.<sup>4</sup> Lediglich der *geschriebene* Text war erhältlich, eine Praxis, der die Mehrheit der Santareno-Stücke unterworfen war und die als durchaus typisch für die Situation des portugiesischen Theaters jener Zeit zu bewerten ist. Offensichtlich schätzte der staatliche Zensurapparat mögliche Konsequenzen aus der öffentlichen Aufführung der Stücke als wahrscheinlich und wesentlich brisanter ein als eine bloße textliche Rezeption: Man befürchtete spontane Willens- oder besser: Unwillensbekundungen, die sich aus dem unmittelbaren Kontakt zwischen Bühne und Publikum hätten ergeben können. Der potentielle Zuschauerkreis dürfte außerdem zahlenmäßig deutlich größer gewesen sein als eine mögliche Leserschaft, die insbesondere durch eine im europäischen Vergleich exorbitant hohe Analphabetenquote<sup>5</sup> von vorneherein reduziert war. Durch die Aufspaltung der portugiesischen Zensur in ein Inszenierungs- und Druckverbot, die nicht notwendigerweise miteinander korrelieren mußten, kam es zu einer eigentümlichen Rezeptionssituation, die Santareno selbst

---

<sup>4</sup> Karimi (1991) nimmt *O judeu* in sein Corpus der verbotenen Theaterstücke auf, hatte aber, wie er ausführt, keine Gelegenheit, Einblick in die Dokumente der Zensur zu diesem Stück zu erhalten; vgl. Karimi (1991: 203).

<sup>5</sup> Portugal 1960: 38,3 % der über Fünfzehnjährigen sind Analphabeten (1950: 45,5 %, 1966: 29 %). Zum Vergleich: Schon 1946 sind in Frankreich lediglich noch 5 % der über Fünfzehnjährigen Analphabeten (nach: UNESCO 1964: 39-64).

in einem Interview aus dem Jahr 1976 folgendermaßen charakterisierte:

Acontecia uma coisa em Portugal: como as pessoas não podiam ver o teatro que desejavam, habituaram-se esquisitamente a ler teatro, que é uma coisa que não é fácil, que é difícil, exige do leitor um determinado tipo de característica, uma imaginação célere, é uma leitura normalmente árdua, [...] pouca interessante. Mas em Portugal criou-se um público leitor de teatro [...] (in: Araújo / Trevisan / Nader / Hohlfeldt 1976: 15).

Es entstand mithin ein «Publikum der Leser» — schon der Begriff ist ein Widerspruch in sich, bedenkt man, daß Theater *per definitionem* ein soziales Phänomen ist, das vom Gemeinschaftserlebnis, von der Öffentlichkeit eines Publikums lebt. Und was für die Gattung im allgemeinen gilt, gilt in ganz besonderem Maße für das portugiesische Theater unter dem *Estado Novo*: seine Existenz war nahezu vollständig abhängig von politischen und strukturellen Rahmenbedingungen. In dem Maße, wie ihm die Öffentlichkeit genommen wurde, war sein Überleben fraglich (vgl. Siepmann <sup>2</sup>1995: 161; Karimi 1991: 18-19).

## 2 Inhaltsanalyse und zeitliche Struktur

*O judeu* beschreibt zunächst und vordergründig betrachtet Leben und Werk des titelgebenden Protagonisten Antonio José da Silva, Theaterautor im 18. Jahrhundert und *cristão-novo*, der im Alter von 34 Jahren durch die Inquisition bei einem öffentlichen *Autodafé* zum Tod durch den Scheiterhaufen verurteilt wurde. Die Geschichte spielt in Lissabon zur Zeit der Regentschaft von João V, der im Stück ebenfalls auftritt, genauso wie zahlreiche Personen vom Hof und drei Inquisitoren, die maßgeblich an der Urteilsfindung beteiligt sind. Lourença und Leonor, Mutter bzw. Ehefrau des Dichters, werden in demselben Gerichtsverfahren angeklagt, entgehen jedoch dem Todesurteil. Soweit der Inhalt, in wenigen Worten zusammengefaßt.



Allerdings weist das Stück, das nach vier Jahren Pause den Beginn der zweiten Schaffensphase des Autors markiert, einige strukturelle Auffälligkeiten hinsichtlich Szenenanordnung und Personenkonstellation auf, die im Vergleich zu früheren Werken eine Innovation darstellen und auf eine eingehende Beschäftigung mit theoretischen Positionen des zeitgenössischen Theaters hindeuten. Das Stück ist dadurch mit Sicherheit als eines der komplexesten und vielschichtigsten in der portugiesischen Theatergeschichte einzustufen (vgl. Mendonça 1975: 72).

*O judeu* spielt, im Gegensatz zu anderen Produktionen, nicht in der portugiesischen Gegenwart, sondern im 18. Jahrhundert. Es basiert insofern auf historischen Tatsachen, als es sich bei António José da Silva um eine authentische Persönlichkeit handelt. Er wurde 1705 in Rio de Janeiro geboren und gelangte im Alter von sieben Jahren mit seiner Familie, ebenfalls *cristãos-novos*, nach Lissabon. Ein Teil seiner Familie fiel bereits 1726, während der Zeit seines Jura Studiums in Coimbra, der Inquisition zum Opfer; er selbst konnte jedoch einer Anklage entgehen. Nach seiner Hochzeit mit seiner Cousine Leonor machte er sich ab 1733 im *Bairro Alto* als Autor von Singspielen und *opere buffe* einen Namen. 1739 wurden er, seine Frau und seine Mutter nach einer anonymen Denunziation erneut dem Inquisitionsgericht vorgeführt. Leonor und Lourença sprach man frei, Antonio José wurde zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt.

Ebenfalls im Unterschied zu früheren Theaterstücken erzählt Santareno die Geschichte der Figur nicht in linearer, chronologischer Abfolge, sondern stellt in den drei Akten einzelne, signifikative Szenen nebeneinander, die als solche aber nicht gekennzeichnet sind, zwischen denen teilweise mehrere Jahre liegen und die sich über einen Zeitraum von insgesamt dreizehn Jahren erstrecken. Das Geschehen setzt am 15. Oktober des Jahres 1726 ein, dem Zeitpunkt des ersten *Autodafé*, dem António José gemeinsam mit seiner Mutter unterworfen wird. Ein Prediger, *padre pregador* genannt, führt dem Publikum, das in dieser ersten Szene als Zuschauer des *Autodafé* fungiert, in einer nach

allen Mitteln der antiken Rhetorik strukturierten Rede mit flammenden Worten die Schrecken der Häresie und der Verdammung sowie die einzig mögliche Errettung durch die Heilsbotschaft der Inquisition vor Augen. Es folgt die Verurteilung der Angeklagten zu Kerkerhaft. Eine erste Unterbrechung des linearen Ablaufs ergibt sich, als ein weiterer Pater *off-stage* die Vorgeschichte von António José da Silva bis zum 15. Oktober erzählt, welches Geschehen den verbleibenden ersten Akt einnimmt. Die Schauplätze dieser Retrospektive wechseln häufig und decken alle zentralen Orte des Geschehens ab: man sieht die Familie da Silva vor der Verurteilung in ihrem Haus, erlebt die Rebellion und Verbitterung António Josés, der gegen das ihm zugedachte Schicksal aufbegehrt, und sieht den wütenden Ansturm des Pöbels.

In einer weiteren Szene wird der König, D. João V, in die Geschichte auch als «o Magnânimo» eingegangen, im Kreis seines Gefolges und zweier seiner Gefolgsleute gezeigt, deren ausschweifendes luxuriöses Leben mit einem geplanten Dekret gegen den Luxus kontrastiert, dessen Entwurf dem Herrscher gerade vorgelegt wird. Auch der Inquisitionspalast mit seinen wichtigsten Vertretern in der Person des Großinquisitors und zweier subalternen Inquisitoren wird dargestellt, ebenso wie Coimbra, Ort der Studentenzeit und Schauplatz der Beschimpfungen durch Kommilitonen.

In Coimbra ereignet sich eine weitere Unterbrechung anlässlich eines Entwurfs zu einem Theaterstück, den sein Autor, António José, auf der Bühne vorliest, eine Technik, die sich Santareno im weiteren Verlauf noch insgesamt fünfmal zunutze machen wird, um im «Theater innerhalb des Theaters» jeweils typische Stücke da Silvas vorzustellen. Mit der Verurteilung António Josés während des *Autodafé* des Jahres 1726 endet der erste Akt.

Auch der zweite Akt variiert hinsichtlich der Schauplätze vom Haus der Familie da Silva, in dem António José zum erstenmal auf seine zukünftige Frau trifft, über zwei Klöster, in denen João V seine diversen amourösen Beziehungen auslebt,

der Hochzeit von António José und Leonor und der pantomimischen Darstellung ihrer wichtigsten Lebensstationen «im Zeitraffer» bis zum *Teatro do Bairro Alto* in Lissabon, in dem die Uraufführung einer Oper von António José stattfindet.

Der dritte Akt schließlich öffnet mit einer Prolepse auf die Judenvernichtung des 20. Jahrhunderts, die als Traumeinlage Lourenças mittels Dokumentarfilmen und Tonband in Szene gesetzt wird. Vier weitere Theatervorstellungen im *Bairro Alto* zeigen António José auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. Mit der erneuten Verhaftung anhand von Denunziationen im Jahr 1739 und der Verurteilung zum Tod durch den Scheiterhaufen schließt sich der Kreis in derselben Szenerie wie zu Beginn.

Welche Charakteristika, sprachlicher wie szenischer Natur, weist nun ein Stück wie *O judeu* auf, durch welche die öffentliche Moral so gefährdet zu sein schien, daß es mit einem Aufführungsverbot belegt wurde?

### 3 Sozialkritik mittels Sprache

Ein Charakteristikum des Stücks liegt in der großen Zahl der auftretenden Personen, und dementsprechend umfangreich wäre das zu analysierende Corpus, wollte man alle sprachlichen Äußerungen aller Auftretenden mit einbeziehen. Von den 180 Textseiten des Stücks werden an dieser Stelle lediglich die Äußerungen des *cavaleiro* de Oliveira einer näheren Betrachtung unterzogen; sie können allerdings in ihrer sozialkritischen Dimension als exemplarisch für die gesamte textliche Aussage gelten.

#### 3.1 Der *cavaleiro* de Oliveira

Der zeitliche wie räumliche Abstand zwischen den einzelnen Szenen des Erzählstranges wird narrativ bzw. kommentatorisch durch die Figur des *cavaleiro* de Oliveira vermittelt, ebenfalls eine historisch verbürgte Persönlichkeit, die, leicht

erhöht am Rand der Bühne sitzend, das ganze Stück hindurch präsent ist. Es handelt sich um den 1702 in Lissabon geborenen Schriftsteller und Diplomatensohn Francisco Xavier de Oliveira, Ritter des Christusordens, der vor allem wegen seiner Kritik der katholischen Kirche zum Exil zunächst in Wien, später in Holland und schließlich, ab 1744, in London gezwungen war, wo er 1783, nach 39 Jahren Aufenthalts, starb. Wiewohl Zeitgenosse von António José da Silva, findet sich an keine Stelle der Hinweis auf eine persönliche Bekanntschaft beider Männer. Vielmehr kommentiert der *cavaleiro* de Oliveira das Geschehen ab dem Jahr 1726 aus der Distanz seines Londoner Exils heraus, wo er, wie ausgeführt, seit 1744 lebte, wodurch zwischen der Darstellung auf der Bühne und den Äußerungen des Kommentators eine zeitliche Lücke von mehr als zwanzig Jahren liegt. Einschließlich der besprochenen Retrospektive und der Vorschau ins 20. Jahrhundert trifft man also mit der erzählten Zeit, die sich von Oktober 1726 bis September 1734 erstreckt, und zuzüglich der Betrachtungen des *cavaleiro* de Oliveira mehr als zwanzig Jahre danach auf die Überlagerung von mindestens vier Zeitebenen (vgl. Delille 1984: 60-65). Der zeitliche Abstand, der zwischen dem Geschehen und seiner Schilderung liegt, ermöglichen es dem *cavaleiro* de Oliveira, die Ereignisse nicht nur erzählend darzustellen, sondern sie auch aus seiner Position als *iluminado* und *estrangeirado* heraus zu kommentieren. Er tut dies in zum Teil ausufernden Monologen, die mit Zitaten aus seinen eigenen Büchern gespickt sind und ihre Kritik in erster Linie mittels semantischer Mehrdeutigkeit formulieren.

Gleich zu Beginn seines ersten Auftritts im ersten Akt fällt der bekannte, später wiederkehrende Vergleich Portugals mit einer nachgehenden Uhr: «'Portugal pode comparar-se a um relógio atrasado pela malícia e perversidade daqueles que têm a cargo dar-lhe corda ...'» (Santareno 1986: 36, ähnlich auch S. 176), eine für das portugiesische Publikum leicht entschlüsselbare Aussage: Portugal ist ein Land, das — buchstäblich — nicht auf der Höhe der Zeit ist. An anderer Stelle prangert der

*cavaleiro* de Oliveira die katastrophalen wirtschaftlichen Verhältnisse und die ungleiche materielle Verteilung ebenso wie das Machtstreben eines absolutistischen Herrschers und die permanente Überwachung durch die Geheimpolizei<sup>6</sup> an — Kommentare, die vordergründig eine Dokumentation des *Século das Luzes* zu sein behaupten,<sup>7</sup> sich bei der Sublektüre aber als eindeutige Kritik am Salazar-Regime entpuppen und auch so verstanden wurden. Von diesen lediglich darstellenden und

---

<sup>6</sup> So heißt es etwa: «É preciso resgatar os portugueses do jugo nefando do Santo Ofício. Vai nisso a salvação do reino, pos que ciências e artes a par e passo do progresso, civilidade e civilização, um comércio próspero, uma autoridade cônica das suas funções, uma religião purgada de idolatria, enfim, portugueses ilustrados e conscientes, não poderá haver enquanto perdure a monstruosa jurisdição!» (Santareno 1986: 38-39); «Quanto aos mais negócios da nação, todos eles de segunda importância, sabido que como principais apenas se contam aqueles que acima escrevi, mui pouco, ou nada, posso informar vossa excelência. Lavoura igual a zero. Indústria igual a zero. Comércio igual a zero. Moídos por todas as misérias deste mundo, os homens com algum valimento todos emigram para o Brasil, em cata do ouro e dos diamantes. Não há braços para lavar as terras de Portugal. Mas ninguém do governo perde meia hora na meditação deste assunto» (Santareno 1986: 62); «Em Portugal, as varejeiras do medo por toda a banda voam e em todas as cousas, vivas e mortas, de imprevisto pousam. [...] Na Europa civilizada, Portugal é a fortaleza do medo; espiões e polícias, os seus alicerces e guarda!» (Santareno 1986: 78).

Er reflektiert über die Rezeption der Stücke von A. J. da Silva im 20. Jahrhundert: «Quando, daqui a um, dois séculos, se representar esta ópera d*O Judeu*, ainda haverá entre os espectadores alguém que saia tângido, chamuscado, como aquele fradilhão-poeta?» (Santareno 1986: 118). Und, mit Bezug auf das 20. Jahrhundert: «Como tudo isto: o Santo Ofício, esta encouraçada escolástica morta dentro da crosta mais seca e estéril que imaginar se possa, esta Igreja cerrada a toda a novidade ainda que experimentada e evidente ... como tudo isto há-de parecer estranho, absurdo mesmo, aos portugueses que viverão daqui a cem, duzentos anos ... nesse progressivo, inteligente e livre século XX!» (Santareno 1986: 139).

<sup>7</sup> Obwohl er den innovatorischen Einfluß europäischer Bühnen durchaus anerkennt und — etwas vage — von «diversas perspectivas» spricht, die *O judeu* beinhalte, will Mendonça 1975 das Stück bemerkenswerterweise ausschließlich als psychologisches Portrait des 18. Jahrhunderts verstanden wissen; vgl. Mendonça (1975: 72-75).

affirmativen Sentenzen, die ihre kritische Dimension erst nach aktiver Transferleistung und Auslegung durch den Zuschauer entfalten können, weicht er in jenen Äußerungen ab, die mittels direkten inhaltlichen Bezugs auf das 20. Jahrhundert eine Stellungnahme provozieren wollen und sich nicht selten explizit an das Publikum richten:

Se essas cousas [...] um dia chegassem ao conhecimento dos portugueses vindouros, os que hão-de-ir vir daqui a ... sei lá ...? duzentos anos, porventura poderiam eles entendê-las? [...] Não. Sinto que não (Santareno 1986: 43).

Die Positionsnahme des Publikums wird dabei häufig durch Ironie gefördert:

Respondei-me vós, portugueses do século XX; vós que, para mim, sois sombras fugidias da esperança e do temor! (Santareno 1986: 46).

Von ironischer, fast schon sarkastischer Tönung ist die Frage, wie die Portugiesen des 20. Jahrhunderts einst über seine Epoche denken werden:

Penso ... imagino qual o julgamento que das gentes altas do meu tempo hão-de fazer os portugueses vindouros qu isto lerem, ou ouvirem contar? Aqueles felizes mortais que terão a dita imerecida de viver no Portugal do século XX? (Santareno 1986: 75).

Die Anspielungen auf das 20. Jahrhundert sind zahlreich; sie können hier nicht alle *en détail* aufgeführt werden. Erwähnt werden soll jedoch, daß der *cavaleiro* de Oliveira im weiteren Verlauf des Stücks in immer deutlicher werdender Formulierung das Publikum direkt zum kollektiven Widerstand und Kampf auffordert:

Cerrados uns contra os outros, lutai, combatei com quanto alento tiverdes, para que os atrozes acontecimentos que aqui me ouvistes não mais voltem a acontecer neste provado reino! NUNCA MAIS! (Santareno 1986: 182),

eine Aufforderung, die in einem letzten, pathetischen Appell «ILUMINAI O POVO DE PORTUGAL!» (Santareno 1986: 184) ihre Klimax erreicht.

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Einerseits werden mit den Worten des *cavaleiro*, der in dieser Hinsicht ganz dem aufklärerischen Habitus verpflichtet ist, Mißstände seiner Zeit aufgedeckt. Andererseits nutzt aber Santareno die Verortung in der Historie, um in der Konfrontation des inquisitorialen Geschäfts mit der politischen Praxis des *Estado Novo* der Gegenwart einen — verfremdenden — Spiegel vorzuhalten. Diese Verbindung zwischen Gestern und Heute, zwischen dem Spiel auf der Bühne und der realen Alltagswirklichkeit des Publikums wird noch durch die bereits erwähnte Position des *cavaleiro* auf der Grenzlinie zwischen Szene und Zuschauer-raum unterstrichen. In jedem Fall dürfte eine Figur wie die des *cavaleiro* bereits aufgrund der sprachlichen Anlage für das Verbot des Stücks ausgereicht haben.

Im übrigen drängen sich auch bei anderen Figuren strukturelle Parallelen zum *Estado Novo* auf: Die Zuschauer erleben den Monarchen Dom João V, historisch durchaus begründet, als beleibten, dem Luxus und den Frauen verfallenen barocken Lebemann, der seine politischen Entscheidungen in willkürlichen Launen trifft und ansonsten von der Macht der Inquisitoren, insbesondere des kaltblütigen und asketischen Großinquisitors, abhängig ist. Für marginalisierte Personengruppen, wie sie hier durch den jüdischen Clan, bestehend aus António José, Leonor und Lourença da Silva verkörpert werden, war dies verheerend.

## 4 Sozialkritik in szenischen Elementen

### 4.1 Der *Estudante Pálido*

Mit der Analyse der «heimlichen Hauptfigur» des Stückes, des sogenannten *Estudante Pálido*, gehe ich zu szenischen Aspekten und damit verbundenen Fragestellungen über.

Die Besonderheit dieser Figur liegt darin, daß sie im gesamten Ereigniszug des Stückes kein einziges Wort von sich gibt. Der *Estudante Pálido* ist stumm, konstituiert sich also nicht durch sprachliche, sondern lediglich durch szenische Präsentation. Er tritt zum ersten Mal gegen Ende des ersten Aktes — mithin verhältnismäßig spät — auf, und zwar in der Szene, in der das Publikum António José allein in seinem Studierzimmer beim Schreiben seines ersten Stückes sieht. Schweigend und ohne sich zu erkennen zu geben, beobachtet der *Estudante Pálido* sein Tun. Diese Szene markiert den Beginn einer pausenlosen Beobachtung und Bespitzelung António Josés durch den *Estudante Pálido*, die in der Denunziation vor dem Inquisitionsgericht und der Anwesenheit selbst in der Kerkerzelle ihren Höhepunkt erreicht. In einer der letzten Szenen enthüllt er seine wahre Identität, wenn er beim finalen *Autodafé* als Angehöriger des *Santo Ofício* zugegen ist.

Die visuelle Charakterisierung dieser Figur läßt in ihrer eindeutigen Symbolik nichts zu wünschen übrig: Ihre Grundfarben sind weiß, grün und blau und sollen insgesamt den Eindruck einer «sinistra palidez» (Santareno 1986: 78) hervorrufen. Der Gesichtsausdruck ist «sibilino» (Santareno 1986: 109; 144; 170), der Mund schmallippig (vgl. Santareno 1986: 144) und von einem Lächeln beherrscht, das zeitweilig ins Grausame und Mehrdeutige changiert.<sup>8</sup> Die Augen sind schlangengleich («olhos viperinos»; Santareno 1986: 156), der Blick eisig (vgl. Santareno 1986: 156). Es scheint mir nicht zu weit gegriffen, in der Darstellung dieser blutleeren, gefühllosen, unmenschlichen Gestalt auch eine bewußt intendierte Nähe zur mittelalterlichen Allegorie des Sensenmannes zu vermuten. Symbolträchtig sind ebenfalls die Handlungen des *Estudante Pálido*, denen sämtlich gemeinsam ist, daß er sich niemals als direkt Agierender ins Spiel bringt, aber stets allgegenwärtig bleibt: So taucht er im weiteren Verlauf des Stückes während

---

<sup>8</sup> Vgl. etwa: «sempre sorrindo» (Santareno 1986: 109), «sorriso ambíguo e mais cruel» (Santareno 1986: 121).



der Aufführung des Dom Quixote unversehens in der Loge als Mitglied der zuschauenden Franziskaner; im Gegensatz zu der Mehrzahl der Zuschauer hat diese Gruppe für das Stück wenig übrig: «*não aplaudem*» (Santareno 1986: 113). An einer Stelle überschreitet er die Grenzen der Bühne und mischt sich, fortwährend schweigend, unter die Zuschauer (Santareno 1986: 121), und während der Probe zu *A guerra do alecrim e da manjerona* erscheint er als Bettler, der die Truppe um Holzreste aus den Kulissen angeht (Santareno 1986: 144). Und er ist es schließlich — diesmal in der Kleidung eines *fidalgo* —, der António José zum endgültigen Verhör vor dem *Santo Ofício* abholt (Santareno 1986: 156). Damit ist er zum einen, auf der Ebene des Spiels, natürlich derjenige, der dem Juden den Tod bringt, er verkörpert aber zugleich, und die permanente Anwesenheit und Bespitzelung machen dies deutlich, auch die im *Estado Novo* alltägliche Überwachung durch die staatliche Geheimpolizei, deren Mitglieder und Zuträger nicht als namentlich zu benennende Einzelindividuen auftreten, sondern als gesichtslose und allgegenwärtige Typen in der Anonymität verbleiben und doch für das reibungslose Funktionieren des Apparates konstitutiv sind.

Die Figur zeigt sehr deutlich, daß es im vitalen Interesse des portugiesischen Regimes gelegen haben muß, die Aufführung des Stückes zu unterbinden: Ist nicht nur schon die bloße sprachliche Beschreibung des *Estudante Pálido*, sei es in den Regieanweisungen, sei es in den Kommentaren des *cavaleiro* de Oliveira, eindeutig staatskritischer Ausrichtung, so wird die Ebene des Spiels in dem Moment hinfällig, wenn die Figur den Bereich der Fiktion mit dem Überschreiten der Bühnengrenzen verläßt und mitten im Publikum Teil der Realität des 20. Jahrhunderts wird.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ist der direkte szenische Verweis auf die Verschränkung von Realität und Fiktion, wie er durch das Überschreiten der Bühnengrenzen suggeriert wird, in *O judeu* noch eher selten, so sind derartige Elemente acht Jahre später,

## 4.2 Die Nutzung des Bühnenraums

Die Beobachtung einer Überschreitung der Grenze zwischen Bühne und Publikum wirft die Frage auf, wie Santareno in *O judeu* die Bühne im weitesten Sinne räumlich genutzt hat. Deutliche Anhaltspunkte liefern hier die ausführlichen Regieanweisungen des Verfassers, der schon zu Beginn des ersten Aktes (Santareno 1986: 13) den Raum, in dem sich die Figuren bewegen, aufs genaueste durchmißt und choreographisch durchinszeniert. Von Anfang an wird die Bühne über ihre gesamte Breite und Tiefe für die Darstellung des *Autodafé* genutzt. Die Ankläger sind dem Publikum frontal zugewandt; die Angeklagten wenden ihm den Rücken zu. Auffällig ist die Beschreibung der Kanzelposition, von der aus der *Padre Pregador* die bereits erwähnte Predigt hält: Sie befindet sich «perto do público» (Santareno 1986: 13) und soll in ihrer Ausbuchtung noch über den Orchestergraben hinausragen. Auch hier also wieder eine Entgrenzung der Bühne, eine Semantisierung der Raumes, die in der Regieanweisung für den *Padre Pregador* fortgeführt wird: Er wendet sich den Zuschauern zu, «que, nesta cena, funcionam como assistentes do auto-de-fé» (Santareno 1986: 14).

Eine Grenzüberschreitung stellt ebenfalls, wie schon zuvor erwähnt, die Position des *cavaleiro* de Oliveira dar, der zwischen Bühne und Publikum plaziert wird (Santareno 1986: 36), was seiner Funktion als Erzähler und Kommentator aus einer gewissen Distanz heraus, aber auch der Rolle als Mittler zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dem Publikum entspricht.

Eine weitere Auffälligkeit liegt in der Teilung der Bühne, die zeitweilig in bis zu drei verschiedene Sektoren aufgegliedert

---

in *Português, escritor, 45 anos de idade* (Santareno 1974), bereits geläufiger Teil des szenischen Instrumentariums.

wird.<sup>10</sup> Dadurch wird ein nahezu simultaner Ablauf verschiedener Szenen, die in keinem pragmatischen Zusammenhang stehen, aber durch thematische Opposition oder auch Analogie einen Bezug zueinander erhalten und so eine stark emphatische Funktion erhalten, ermöglicht.<sup>11</sup> Die Aufmerksamkeit des Publikums wird außerdem durch den gezielten Einsatz von Lichteffekten gelenkt, der es erlaubt, jeweils eine bestimmte Szene oder einen bestimmten Schauplatz zu fokussieren (vgl. Barata 1981: 48-49).

---

<sup>10</sup> So beispielsweise im ersten Akt (Santareno 1986: 49-50): laterale Teilung Königshof — Großinquisitor; Santareno (1986: 79-80): im Vordergrund der Königshof, im Hintergrund die Prozession des *Autodafé*.

Im zweiten Akt (Santareno 1986: 95-96): laterale Teilung Kloster von Odivelas — Zelle des Großinquisitors, Santareno 1986: 106): zusätzliche Einbeziehung der Rampe mit der Hochzeit von António José und Leonor, (Santareno 1986: 111): Umwandlung der gesamten Bühne in den Innenraum des *Teatro do Bairro Alto*, einschließlich Zuschauerplätzen.

Im dritten Akt (Santareno 1986: 126): prophetischer Traum von Lourença, Leinwand im Hintergrund der Bühne zur Projektion des Dokumentarfilms; Santareno (1986: 159-160): Teilung der Bühne: im Vordergrund die Verhöre der Angeklagten, im Hintergrund Kerkerzellen der Gefangenen der Inquisition.

<sup>11</sup> Besonders augenfällig ist beispielsweise die Einteilung der Bühne im zweiten Akt, wo sich innerhalb kürzester Zeit eine Dreiteilung aufbaut. Die Sektoren stehen nicht nur in räumlicher, sondern auch in inhaltlicher Beziehung zueinander, insofern sie jeweils eine unterschiedliche semantische Ausprägung des Liebesbegriffs thematisieren: Der König geht im Kloster von Odivelas seinen amourösen Leidenschaften nach, in der Beziehung zwischen Großinquisitor und dem ersten Inquisitor läßt sich eine homosexuelle Prägung ablesen, und auf der Rampe wird die Liebeshochzeit zwischen António José und Leonor gefeiert. — Ebenso ließe sich bei einer Untersuchung des ersten und dritten Aktes die Dominanz der Themenkomplexe *medo* und *ódio* nachweisen, die im übrigen auch auf sprachlicher Ebene leitmotivisch immer wiederkehren.

### 4.3 Eine «historische Parabel»<sup>12</sup>

Bereits erwähnt wurde, daß es sich bei der titelgebenden Hauptfigur um eine historisch verbürgte Persönlichkeit handelt, ebenso wie bei den Figuren des *cavaleiro* und des Königs. Die Nutzung historischen Materials und seine freie Bearbeitung mit entsprechender Kodifizierung läßt sich im zeitgenössischen portugiesischen Theaters recht häufig konstatieren. Parallelen dazu finden sich unter anderem in *Felizmente há luar* von Luís de Sttau Monteiro, das mit der Hinrichtung des Generals Gomes Freire de Andrade eine historische Episode zu Beginn des 19. Jahrhunderts thematisiert, oder auch in *O render dos heróis* des im Jahr 1998 verstorbenen José Cardoso Pires, das die sogenannte «Revolução da Maria da Fonte» im Jahr 1846 thematisiert.

Die Verwendung einer solchen sogenannten «historischen Parabel» mit dem erklärten didaktischen Ziel, ihre Typik und Aktualität in der Gegenwart darzustellen und das Publikum auf diese Weise zu einer kritischen Stellungnahme gegenüber der eigenen gesellschaftlichen Realität zu bewegen, läßt sich auf das epische Theater Brechtscher Provenienz zurückführen. Es wurde — im europäischen Vergleich verspätet — in Portugal ab etwa der Mitte der fünfziger Jahre rezipiert; Brecht hat den theoretischen Ansatz seines Theaters in der Schrift *Kleines Organon auf dem Theater* (vgl. Brecht 1971), die 1948 im Schweizer Exil entstand, festgehalten.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Der Begriff wurde von Delille (1984: 57) («parábola histórica») übernommen. Barata (1981) verwendet stattdessen die Bezeichnung «historische Fabel» («fábula histórica») (vgl. Barata 1981: 35-36), von dem sich Delille jedoch unter dem Hinweis der Doppelbedeutung des Begriffs «Fabel» als einerseits «Grundschemata der Erzählung», andererseits «didaktische Tiererzählung» distanziert; vgl. Delille (1984: 73, Anm. 21).

<sup>13</sup> Für die folgenden Ausführungen war insbesondere Delille (1984; 1991) hilfreich.

Bewegen wir unsere Figuren auf der Bühne durch gesellschaftliche Triebkräfte und durch verschiedene, je nach der Epoche, dann erschweren wir unserm Zuschauer, sich da einzuleben. Er kann nicht schlechthin fühlen: «So würde ich auch handeln», sondern kann höchstens sagen: «Wenn ich unter solchen Umständen gelebt hätte»; und wenn wir Stücke aus unserer eigenen Zeit als historische Stücke spielen, mögen ihm die Umstände, unter denen er handelt, ebenfalls besonders vorkommen, und dies ist der Beginn der Kritik (Brecht 1971: 64).

Die Verwendung historischen Materials zur Abbildung der Gegenwart dient Brecht als Mittel der Verfremdung in der schon klassisch gewordenen Brechtschen Definition:

Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt. [...] Die [...] Verfremdungen sollten nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauten wegnehmen, der sie heute vor dem Eingriff bewahrt. [...] Es [das Theater] muß sein Publikum wundern machen, und dies geschieht vermittels einer Technik der Verfremdungen des Vertrauten (vgl. Brecht 1971: 66-67).

Neben den angeführten benutzt Santareno noch weitere Mittel der Verfremdung, auf die hier nicht im einzelnen eingegangen werden kann. Erwähnt seien lediglich die Theaterstücke António José da Silvas, die als «Spiel im Spiel» oder «Theater im Theater» in deutlich kritischer Absicht eingesetzt werden, oder auch die Figur des *Estudante Pálido*.

#### 4.4 Die Gattungsbezeichnung

Santareno hat seinem Stück die Gattungsbezeichnung *narrativa dramática* beigegeben. Auch dies markiert im Vergleich zu früheren Stücken, die lediglich als *peça* bezeichnet wurden, eine Neuheit. Für eine Deutung des Begriffs liefert die Etymologie erste Hinweise: Das Adjektiv *dramática* läßt sich auf den Begriff des Dramas zurückführen, der im Griechischen nichts anderes als «Aktion, Handlung» bedeutet; das Substantiv *narrativa*, zu deutsch «Erzählung», wäre, ebenfalls aufs Griechische zurückgeführt, synonym mit «Epos» zu setzen.

Insofern scheint der Gattungsbegriff *narrativa dramática* eine Mischform zwischen Drama und Epos zu bezeichnen oder, anders ausgedrückt, *narrativa dramática* referiert klar auf das zeitgenössische epische Theater, wie es beispielsweise Brecht definiert hat. Im Rahmen dieses Beitrags kann eine detaillierte Begriffsklärung nicht geleistet werden; betont sei jedoch, daß Brecht selbst sich ausführlich in seinen theoretischen Schriften, unter anderem im bereits zitierten *Kleinen Organon*, dazu geäußert hat und Santareno diese Schriften über französische Vermittlung bekannt geworden waren.<sup>14</sup> Etwas vergrößernd läßt sich sagen, daß sich in dem Begriff der *narrativa dramática* die Ästhetiken beider Gattungen überlagern bzw. im Verlauf des Dramas Akzentverschiebungen hin zum Epos stattfinden. Die Handlungsstruktur weist mithin nicht mehr den Spannungsbogen eines klassischen aristotelischen Dramas auf, mit Zuspitzung eines Konflikts, Auslösung der Katastrophe, Katharsis usw., sondern reiht in epischer Weise Situationen aneinander. In der inhaltlichen Anlage eines solchen parabolischen Theaters geht es nicht mehr um den tragischen Konflikt eines Individuums, der vom Publikum in emotionaler Einfühlung («Jammern und Schauern») miterlebt wird, sondern um die Propagierung einer Weltanschauung, die dem Zuschauer durch auf die Ratio abzielende Argumentation nahegebracht wird und ihn zum Zeugen des Geschehens macht. Auf *O judeu* bezogen, heißt dies: Es geht nicht mehr nur um den dramatischen Einzelkonflikt des Individuums António José gegenüber einer inquisitorialen und omnipräsenten Staatsgewalt des 18. Jahrhunderts, wie er uns beispielsweise in den Beziehungen zwischen António José und den Mitgliedern der jüdischen Gruppe nahegebracht wird, sondern es geht, und dies vermittelt uns insbesondere der

---

<sup>14</sup> Santareno hatte sich 1962 in Paris aufgehalten und dort direkte Kontakte zur französischen Theaterszene geknüpft (vgl. Delille 1984: 55).

Zu der Fülle von Zeitschriftenartikeln in Portugal, die sich mit der Theorie des epischen Theaters und seinem Hauptvertreter auseinandersetzten, vgl. besonders Delille (1984: 54-55).

*cavaleiro* de Oliveira, auch um die Gesamtheit der Gesellschaft, um die Haltung gegenüber ihren Minderheiten und um die Kritik totalitärer Herrschaft jeglicher Couleur. Insofern signalisiert allein die Wahl der Gattungsbezeichnung bereits die sozialkritische Dimension des Stücks.

### **5 Zusammenfassung: *O judeu* als Modellfall des (portugiesischen) Oppositionstheaters**

Das epische europäische Theater versteht sich mithin als politisches Theater mit explizit didaktischer Zielsetzung und weist, neben den Affinitäten bei der Gattungsbezeichnung, auch all jene Strukturelemente auf, die sich im Laufe der Analyse als konstitutiv für *O judeu* herausgestellt hatten und die in Relation zu früheren Stücken des Autors als Innovation zu betrachten sind. In besonderem Maße gehören dazu folgende Elemente:

- die Einführung einer Erzählerfigur;
- den Einsatz der «Theater im Theater»-Technik, die sich auch in Stücken wie in Brechts *Kaukasischem Kreidekreis* (1944/1945) oder in *Marat / Sade*<sup>15</sup> (1963/1964) von Peter Weiss finden;
- die verfremdende Nutzung historischen Materials (*Die Ermittlung* (1959), *Marat / Sade*);
- die genauestens durchgeplante Nutzung des Bühnenraums, wie sie auch dem Brechtschen Theater eigen ist.

Die Präsenz all dieser Elemente in *O judeu* weist deshalb auf einen klaren Einfluß des zeitgenössischen europäischen epischen Theaters auf das Schaffen Santarenos hin, und mit der Einführung der genannten strukturellen und szenischen Elemen-

---

<sup>15</sup> Der exakte Titel lautet: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*.

te in sein theatralisches Schaffen übernimmt Santareno auch die dieser Gattung inhärente sozialkritische und didaktische Dimension.

Einem an der Lektüre derartiger Stücke geschulten Zensor konnte dies nicht verborgen bleiben. In Verbindung mit der expliziten verbalen Sozialkritik, durch die sich in erster Linie der *cavaleiro* de Oliveira als Figur konstituiert, ist davon auszugehen, daß die strukturellen Analogien zum *Estado Novo*, die in dem Stück angelegt waren, dem portugiesischen Publikum bei einer Inszenierung offensichtlich geworden und spontane Willensäußerungen oder direkte Kritik wahrscheinlich gewesen wären. In totalitären Regimes ist aber der öffentliche Raum, den eine solche Inszenierung gefordert hätte, stets nur der Inszenierung der eigenen Ideologie und keinesfalls dem kritischem Theater zugedacht. Ein Stück wie *O judeu* transportierte bereits auf der sprachlichen Ebene Sozialkritik, war aber erst recht in der Szenerie, nämlich durch die zahlreichen Entlehnungen beim zeitgenössischen europäischen Theater, regimekritisch und oppositionell angelegt. Daß es verboten werden mußte, vermag vor dem zeitgeschichtlichen Kontext nicht mehr zu verwundern.

## 6 Auswahlbibliographie

### 6.1 Primärliteratur

- Santareno, Bernardo (1978): «O crime de Aldeia Velha», in: Branco, José Luis de Freitas (Hrsg.) (1978): *Stücke aus Portugal: Santareno — Coutinho — Rebello — Correia*, Berlin: Henschelverlag, S. 5-83.
- Santareno, Bernardo (1984-1987): *Obras completas*, organização, posfácio e notas de Luiz Francisco Rebello, 4 Bände, Lisboa: Caminho.
- Band 1 (1984): *A promessa; O bailarino; A excomungada; O lugre; O crime da Aldeia Velha*.



- Band 2 (1985): *António Marinho; Os anjos e o sangue; O duelo; O pecado de João Agonia; Anunciação.*
- Band 3 (1986): *O judeu; O inferno; A traição do Padre Martinho.*
- Band 4 (1987): *Português, escritor, 45 anos de idade; Os marginais e a revolução; Tres quadros de revista.*

## 6.2 Sekundärliteratur

- Araújo, Adolfo / Trevisan, Hamilton / Nader, Wladyr / Hohlfeldt, Antônio (1976): «Literatura portuguesa durante e após o fascismo segundo José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, E. M. de Melo e Castro, Bernardo Santareno e Fernanda Botelho», in: *Revista Mensual de Literatura* 14 (São Paulo), S. 3-18.
- Barata, José Oliveira (1983): *Para uma leitura de «O Judeu» de Bernardo Santareno*, Porto: Contraponto.
- Brecht, Bertolt (1971): *Über Politik auf dem Theater*, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Briesemeister, Dietrich (1997a): «Der *Estado Novo* des António de Oliveira Salazar», in: Briesemeister / Schönberger (1997: 159-179).
- Briesemeister, Dietrich (1997b): «Die Verfassung des *Estado Novo*», in: Briesemeister / Schönberger (1997: 181-186).
- Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.) (1997): *Portugal heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert (Bibliotheca Ibero-Americana; 64).
- Cruz, Duarte Ivo (1969): *Introdução ao teatro português do século XX*, Lisboa: Espiral.
- Cunha, Maria Helena (1986): «Tendências do teatro português contemporâneo», in: *Estudos portugueses e africanos* 7, S. 145-151.
- Decker, Gudrun / Decker, Alexander (<sup>2</sup>1992): *Portugal*, München: Beck.

- Delille, Maria Manuela Gouveia de (1984): «O Judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e de Peter Weiss», in: *Runa: Revista portuguesa de estudos germanísticos* 2, S. 53-76.
- Delille, Maria Manuela Gouveia de (Hrsg.) (1991): *Do pobre B. B. em Portugal: aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de abril de 1974*, Aveiro: Estudante.
- Karimi, Kian-Harald (1997): «'Es wird nicht diskutiert!': die Ordnung des Diskurses im Neuen Staat», in: Thorau (1997: 236-258).
- Karimi, Kian-Harald (1991): *Auf der Suche nach dem verlorenen Theater: das portugiesische Gegenwartsdrama unter der politischen Zensur (1960-1974)*, Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang.
- Kesting, Marianne (1959): *Das epische Theater: zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Mendonça, Fernando (1975): *Para o estudo do teatro em Portugal: 1946-1966*, Brasil: Assis.
- Mimoso-Ruiz, Duarte (1988): «Le théâtre de Bernardo Santareno face à la censure», in: Université de Provence / Centre de Recherches Latino-Américaines et Luso-Afro-Brésiliennes (Hrsg.) (1988): *Le théâtre sous la contrainte: Actes du Colloque international réalisé à Aix-en-Provence les 4 et 5 décembre 1985*, Aix-en-Provence: Université de Provence, S. 109-123.
- Miranda, Jorge (Hrsg.) (1976): *As Constituições Portuguesas: 1822 — 1826 — 1836 — 1911 — 1933 — 1976*, Lisboa: Petrony.
- Pires, José Cardoso (<sup>2</sup>1999): *E agora, José?* Lisboa: Moraes.
- Pfister, Manfred (<sup>9</sup>1997): *Das Drama: Theorie und Analyse*, München: Fink.
- Rebello, Luiz Francisco (1967): «Presença (e ausência) da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo», in: *O Tempo e o Modo: Revista de pensamento e acção* 50-53, S. 576-585.

- Rebello, Luiz Francisco (1977): *Combate por um teatro de combate*, Lisboa: Seara Nova.
- Rebello, Luiz Francisco (1984): *100 anos de teatro português (1880-1990)*, Porto: Brasília Editora.
- Rebello, Luiz Francisco (1987): «Posfácio», in: Santareno, Bernardo (1987): *Obras completas*, organização, posfácio e notas de Luiz Francisco Rebello, Lisboa: Caminho, S. 383-396.
- Rebello, Luiz Francisco (1991): «Uma introdução ao teatro de Santareno», in: *Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: DIFEL, S. 393-399.
- Saraiva, José Hermano (<sup>19</sup>1998): *História concisa de Portugal*, Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Siepmann, Helmut (1980): «Portugals Theater des 20. Jahrhunderts und das moderne Drama: Almada — Régio — Santareno», in: *Iberoromania* 12, S. 41-53.
- Siepmann, Helmut (<sup>2</sup>1995): *Portugiesische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Thorau, Henry (Hrsg.) (1997): *Portugiesische Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- UNESCO (Hrsg.) (1964): *Statistical Yearbook / Annuaire statistique*, Paris: Floch.
- Viera, David (1986): «Women in the Portuguese Theatre: 1921-1981», in: *Luso-Brazilian Review* 23/2, S. 85-96.



**Anna Hansert (Freiburg im Breisgau)**

**Bernardo Santareno, *O pecado de João Agonia* (1961):  
Homosexualität als Herausforderung  
der politischen Zensur<sup>1</sup>**

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit dem Theaterstück *O pecado de João Agonia* von Bernardo Santareno, das 1961 erschien. Es geht darin um die Homosexualität des Jungen João, der damit an seiner Umgebung scheitert und letztendlich von seiner Familie getötet wird. Das Stück war von der Zensur lange Jahre verboten.

Bei der Lektüre des Textes fallen als seine hervorstechende Eigenart die vielen Symbole und Leitmotivketten auf, die Santareno zur Darstellung des Tabuthemas benutzt. Wie Santareno mittels dieser Leitmotivtechnik die Homosexualität darstellt, ohne sie je offen zu benennen, und warum dieses eigentlich unpolitische Stück dennoch von der Zensur verboten werden mußte, sind meine Leitfragen für die Untersuchung des Textes.

---

<sup>1</sup> Es handelt sich um die überarbeitete Fassung eines auf dem 2. Deutschen Lusitanistentag in Jena (1997) gehaltenen, bisher unveröffentlichten Vortrags, die in vorliegenden Band aufgenommen wird, weil die Vorträge des 2. Deutschen Lusitanistentags nicht in einem eigenen Sammelband, sondern einzeln publiziert wurden [Anmerkung der Redaktion].

## 1 Zeitgeschichtlich-kulturelle Situierung von Autor und Werk

### 1.1 Zum Leben und Werk Bernardo Santarenos

Bernardo Santareno wurde unter dem Namen António Martinho do Rosário 1924 in Santarém geboren und starb 1980 in Lissabon. Im Jahre 1957 gab er mit dem Sammelband *Teatro* sein Debüt als Dramatiker, während er gleichzeitig als Psychiater in Lissabon tätig war.<sup>2</sup> Das Werk stand am Anfang einer intensiven literarischen und vor allem dramaturgischen Produktion, die sich über fünfundzwanzig Jahre hinweg erstrecken und in deren Verlauf Santareno insgesamt neunzehn Theaterstücke verfassen sollte. Damit gehört Santareno, zusammen mit Luís de Sttau Monteiro und Luiz Francisco Rebello, zu den Autoren, welche die portugiesische Theaterszene insbesondere der sechziger Jahre entscheidend geprägt haben (vgl. Rebello 1984; Ribeiro 1981; Mendonça 1975; Cruz 1969).<sup>3</sup>

Santarenos Werk läßt sich in zwei Schaffensphasen unterteilen, wobei die Stücke der Jahre 1957 bis 1962 zum ersten, jene der Jahre 1966 bis zum Lebensende zum zweiten Zyklus

---

<sup>2</sup> Karimis Darstellung, Santareno habe «seine Theaterarbeit zunächst aus therapeutischen Interessen [begonnen], die sich aus seiner beruflichen Praxis ergaben» (Karimi 1991: 97), wird durch Santarenos Selbstzeugnis bestätigt: «Escrever é vital, digo, porque compensa um pouco a minha neurose e porque, pela minha imaginação, posso dizer o que eu quiser, vingar-me de muitas pessoas e coisas, castigar muitas outras, beijar outras ainda ...» (Santareno 1974: 180-181). Vgl. dazu auch Mimoso-Ruiz (1985: 120-121).

<sup>3</sup> In deutscher Sprache gibt es bis jetzt kaum nennenswerte Übersetzungen von Santarenos Theaterstücken; erwähnt sei lediglich die Übersetzung von *O crime de Aldeia Velha* durch José Luis de Freitas Branco im Rahmen einer Anthologie von vier portugiesischen Theaterstücken (Branco 1978: 5-83).

gerechnet werden.<sup>4</sup> Nach dieser Klassifizierung würde *O pecado de João Agonia*, das 1961 veröffentlicht wurde, der frühen Schaffensphase Santarenos angehören. Nun orientiert sich aber eine solch klare Grenzziehung, wie sie hier suggeriert wird, immer nur an einigen wenigen Unterscheidungskriterien; sie muß daher in der Praxis stets Stückwerk und Annäherung bleiben. Die Forschungsliteratur betont denn auch übereinstimmend die Existenz inhaltlicher Grundlinien, die sich in allen Werken von Santareno finden lassen. Als eine der wichtigsten Gemeinsamkeiten wird in diesem Zusammenhang angeführt, daß es in fast allen Stücken um ein existentielles Problem einer Hauptperson gehe, das sie in Kollision mit der Gesellschaft, die sie umgibt, geraten lasse. Dieser grundsätzliche Konflikt führe schließlich zur Überschreitung eines moralischen Codes und zur Verletzung der gesellschaftlichen Ordnung. Die Unterscheidung zwischen den beiden Zyklen wird in erster Linie anhand ihrer inhaltlichen Entwicklung vorgenommen. Sind die frühen Santareno-Stücke von der Dialektik zwischen volkstümlicher Religiosität und archaisch anmutendem Aberglauben und den daraus entstehenden Grundkonflikten wie Liebe, Haß und Eifersucht bestimmt, so integrieren die Werke der zweiten Phase zunehmend auch politisch-soziale Aspekte, die als Auslöser für unmenschliche Verhaltensweise einzelner fungieren und als zunehmende Hinwendung Santarenos zu einer *littérature engagée* aufgefaßt werden können (vgl. Rebello 1991: 393-396;

---

<sup>4</sup> Zum ersten Zyklus werden zehn Stücke gezählt, darunter António Marinho (1960), *O duelo* und *O pecado de João Agonia* (1961) sowie *Anunciação* (1962). Außerdem entsteht in dieser Phase auch das Fernsehspiel *Os anjos e o sangue* (1961). Mit *O judeu* (1966), das noch heute zum Pflichtprogramm an portugiesischen Gymnasien gehört, wird die zweite Phase eröffnet. Ihr werden sämtliche Stücke bis zu Santarenos Tod im Jahre 1980 zugeordnet, darunter so bekannte wie *O inferno* (1967), *A traição do Padre Martinho* (1969, Uraufführung 1974) und das autobiographisch geprägte, nach der «Nelkenrevolution» entstandene *Português, escritor, 45 anos de idade* (1975).

Rebello 1987: 390-391; Siepmann 1995: 166-167; Siepmann 1980: 49-50).

## 1.2 Zur politischen Zensur während der sechziger Jahre

Daß sich neben der bloßen inhaltlichen Entwicklung aber auch eine Entwicklung der Bedingungen, unter denen die Stücke aufgeführt wurden, vollzog, zeigt ein Blick auf die Situation des portugiesischen Theaters während der sechziger Jahre.

Den portugiesische Literaturbetrieb begleiten nicht nur 500 Jahre Erfahrung mit dem Buchdruck, sondern auch 400 Jahre mit der Zensur (vgl. Pires 1977: 199). Dies gilt insbesondere für Santarenos Werke, über die mehrheitlich fast sofort ein Ausführungsverbot verhängt wurde (Rebello 1987: 387-390);<sup>5</sup> erst ab 1984 wurde vom Verlag Caminho (Lissabon) eine Gesamtausgabe herausgegeben.<sup>6</sup> Während des Entstehungszeitraumes seiner Werke war die portugiesische Literaturszene und Theaterpraxis in hohem Maße von der wechselhaften portugiesischen Geschichte geprägt, als deren herausragendste die ideologische Verhärtung des Regimes mit dem Ausbruch der Kolonialkriege zu Beginn der sechziger Jahre zu nennen wären, aber auch der Tod Salazars 1970, der scheinbare Liberalismus unter dem Nachfolger Marcelo Caetano und der Sturz des Regimes 1974. Die ideologische Zensur stellt eine unmittelbare Auswirkung dieser Geschehnisse dar; analog zu ihnen ist sie während der vierziger und fünfziger Jahre zunächst von ideologischer Rigidität, in der folgenden Dekade dann von langsamer Aufweichung gekennzeichnet.

Im Bereich der politischen Zensur kann in den sechziger Jahren konkret zwischen drei Ausformungen unterschieden werden, nämlich der Selbstzensur, der Verlags- und Pressezensur und der Theaterzensur. Letztere, auf die es hier ankommt,

---

<sup>5</sup> Zum Verhältnis von Bernardo Santareno und der politischen Zensur vgl. insbesondere Mimoso-Ruiz (1988); Rebello (1977).

<sup>6</sup> Santareno (1984-1987).



läßt sich wiederum untergliedern in ein Aufführungs- und in ein Druckverbot. Es war beispielsweise möglich, daß viele Theaterstücke, deren Aufführung verboten war, zumindest in der Druckfassung, wenn auch nur in kleiner Auflage, erscheinen konnten. Wesentlich rigider gehandhabt wurde jedoch die Erteilung einer Inszenierungserlaubnis, denn zu sehr fürchtete man spontane Unmutsäußerungen des versammelten Publikums. Dies zeigt, wie sehr das Theater von den politischen Verhältnissen abhängig war, und es erklärt auch seine Schwierigkeiten, als literarische Gattung anerkannt zu werden (vgl. Siepman 1995: 161, Karimi 1991: 170-175, Cunha 1986: 145). Zur Begründung eines Aufführungsverbot bediente sich die lokale Zensurkommission dabei eines Dekrets von 1927, das ein Verbot aller öffentlichen Veranstaltungen vorsah, die «der geltenden Rechtsordnung, der Moral und den guten Sitten»<sup>7</sup> zuwiderliefen.<sup>8</sup>

Im portugiesischen Theaterbetrieb der vierziger und fünfziger Jahre hatten im Gefolge des Kriegsendes und des Niedergangs des Nationalsozialismus tiefgreifende Veränderungen eingesetzt. Dazu gehörten die Entstehung neuer, experimentell und avantgardistisch orientierter Kompanien wie beispielsweise des Lissabonner *Estúdio do Salitre* 1946, das bei der Entwicklung des modernen portugiesischen Theaters eine Vorreiterrolle übernahm, oder auch des *Pátio das Comédias* im Jahre 1948 (vgl. Siepman 1995: 162; Karimi 1991: 57-60; Rebello 1987: 386). Bei der Inszenierung von Santareno-Stücken kam dem 1953 gegründeten *Teatro Experimental do Porto* (TEP) unter der Leitung von António Pedro besondere Bedeutung zu (vgl. Rebello 1987: 385-388). Dort wurde unter anderem im Jahre 1969 nach Jahren der Zensur *O pecado de João Agonia* uraufgeführt. Auch die Erweiterung des Bühnenrepertoires um vorher in Portugal nicht zur Aufführung zugelassene Autoren —

---

<sup>7</sup> Zitiert nach Karimi (1991: 173); vgl. dazu auch Rebello (1977: 27).

<sup>8</sup> Zur institutionellen Organisation der politischen Zensur in Portugal vgl. Karimi (1991: 151-155); zur Theaterzensur Karimi (1991: 170-177).

unter ihnen etwa Stücke von Lorca, Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Sartre, Beckett und Dürrenmatt — nahm in diesen Jahren ihren Anfang (vgl. Rebello 1987: 386). Daß jedoch in vielen Fällen ausländische Kompanien mit der Inszenierung betraut werden und die meisten Stücke von Autoren wie Luis de Sttau Monteiro und Luiz Francisco Rebello nach wie vor der Zensur unterlagen, weist darauf hin, daß die ideologische Liberalisierung jener Jahre immer noch relativ, provisorisch und ambivalent ist (vgl. Rebello 1987: 387-388; Karimi 1997: 238-239).

### 1.3 *O pecado de João Agonia* (1961) und die Zensur

In formaler Hinsicht ist *O pecado de João Agonia* ein Drama in drei Akten und drei Bildern, in welchem man es mit zwei Personenkreisen zu tun hat. Der erste Personenkreis besteht aus der Familie Agonia, wozu die Eltern Rita und José, Josés Mutter Rosa und die drei Kinder Fernando, Teresa sowie die Hauptperson João gehören. Der Familie Agonia ist eine zweite Familie mit dem sprechenden Namen *Giesta* 'Ginster' zur Seite gestellt, welche aus der Mutter Guilhermina und den Kindern Maria und Tóino besteht. Außerdem treten auf: Miguel und Carlos, die Brüder von José Agonia, sowie Manuel Lamas, der den «bösen Geist» des Stückes verkörpert. Das Geschehen spielt im Erscheinungsjahr des Stückes, 1961, in einem beliebigen Dorf in der portugiesischen Serra.

Das Stück beginnt in der Küche des Hauses der Familie Agonia, in der Mutter und Tochter die letzten Vorbereitungen für die unmittelbar bevorstehende Heimkehr von Fernando und João, die in Lissabon ihren Militärdienst hinter sich gebracht haben, treffen. Bei ihrer Ankunft werden die beiden Brüder freudig empfangen. Doch zugleich gibt es bereits jetzt, im ersten Akt, bedenkliche Vorverweise. Dazu gehören das stürmische Wetter, die dunkle Winternacht, das Heulen des Wolfshundes an bestimmten Stellen und die halbverrückten, wie in Trance wiederholten Gesänge der Großmutter Rosa. Aus

ihnen geht hervor, daß sie João mit seinen grünen Augen und als Sohn der seit jeher verhaßten Schwiegertochter Rita seit seiner Geburt als verwünschtes Kind, ja als Mißgeburt betrachtet. Schon am ersten Abend zeigt sich, daß die beiden Brüder Fernando und João von Grund auf verschieden sind: Fernando hat sich in der Stadt mit all den leichten Mädchen anscheinend gut amüsiert, während João zutiefst traumatisiert wirkt und offensichtlich froh ist, wieder zuhause auf dem Land zu sein.

Im zweiten Akt taucht eine kleine Skulptur auf, die von João geschnitzt wurde und die unverkennbar die Züge des Nachbarjungen Tóino Giesta trägt. Dessen Schwester Maria Giesta ist trotz ihrer Verlobung mit Fernando Agonia sehr von João angetan. João aber ist nicht an der Braut seines Bruders interessiert, sondern an Tóino. Dieser ist seinerseits in Teresa verliebt, was bei João glühende Eifersucht hervorruft. In der folgenden Szene eilen João, Fernando und Maria Giesta Tóino zu Hilfe, der mit seiner Herde draußen in den Bergen von Wölfen bedroht wird. Während ihrer Abwesenheit tritt Manuel Lamas, ein ehemaliger Kasernennachbar Joãos, auf und offenbart Joãos ahnungslosen Eltern, daß ihr Sohn in Lissabon im Gefängnis war. Seinen spärlichen Andeutungen kann der Zuschauer entnehmen, daß der Grund hierfür offensichtlich ein Liebesverhältnis zwischen João und einem Mitsoldaten war. Aus Angst vor Manuels Enthüllungen versucht João, der von der Wolfsjagd zurückgekommen ist, diesen hinauszuerwerfen. Die Szene spitzt sich rasch zu, bis Manuel, betrunken, gereizt und völlig außer sich, in Abwesenheit des Publikums dem Volk mitteilt, weshalb João im Gefängnis saß.

Der dritte Akt beginnt mit dem Krisenrat der männlichen Mitglieder der Familie: José Agonia hat seine Brüder Carlos und Miguel sowie seinen ältesten Sohn Fernando zusammengerufen, um in Abwesenheit von João über sein weiteres Schicksal zu entscheiden. Schnell wird man sich einig: Noch am selben Abend soll João im Verlauf einer Wolfsjagd sterben, um die Schande von der Familie zu nehmen. João bekommt unterdes-

sen Besuch von Tóino, der ihm seine Solidarität bezeigt. Doch er gesteht dem verwirrten Jungen, daß alle Behauptungen Manuels der Wahrheit entsprechen. Die hinzukommende Maria Giesta ist entsetzt, ihren Bruder bei João vorzufinden, und hetzt das Volk gegen ihn auf. Nur durch seinen Vater, seinen Bruder und seine Onkel wird er davor bewahrt, gelyncht zu werden. Die letzte Szene offenbart, daß die vier Männer schließlich ihren Entschluß in die Tat umgesetzt haben und João im Fluß ertrunken ist. Dem Publikum zugewandt, ruft die verzweifelte Mutter um Hilfe.

Das Werk erschien erstmals im Jahre 1961 im Verlag Divulgação (Cacém). 1964 untersagte die Zensurbehörde eine geplante Aufführung durch das *Teatro Moderno de Lisboa* mit der Begründung, das Stück sei aufgrund der Thematik abzulehnen (vgl. Karimi 1991: 383). Das Aufführungsverbot blieb bis 1969 bestehen, dem Jahr, in welchem eine zweite Auflage bei Ática erschien; dann aber setzte auch innerhalb der Zensurkommission eine heftige Diskussion über eine eventuelle Wiederzulassung ein, deren gegensätzliche Standpunkte ich durch Äußerungen zweier Zensoren illustriere.

Während der erste Zensor für eine Aufrechterhaltung des Verbots plädiert, spricht sich der zweite mit dem Argument für eine Genehmigung aus, daß João Agonia ja von seiner Umgebung verurteilt werde, das moralische Gleichgewicht somit wieder hergestellt sei:

Esta comissão tem sempre recusado a aprovação das peças, dos filmes em que se trata o problema da homossexualidade salvo quando esta aberração aparece ali episodicamente, como mero acidente — o que não é o caso em «O Pecado de João Agonia». Se persistir tal orientação, é evidente que terá de ser mantida a reprovação.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Zitiert nach Karimi (1991: 387).

Não há nesta peça aprovação expressa ou mesmo tácita de anormalidade de J. Agonia. Condena-o a parte masculina da família; condena-o o mundo. Pagou com a vida. Não há cenas imorais nem palavras chocantes.<sup>10</sup>

Im selben Jahr, am 12. November 1969, fand die Uraufführung von *João Agonia* im *Teatro Capitólio* durch die *Companhia do Teatro Nacional* unter der Regie von Rogério Paulo statt, doch war damit die Auseinandersetzung um eine Aufführung noch keineswegs beendet. *João Agonia* blieb nach wie vor brisant. In einem Fall wurde einer Truppe aus Porto auferlegt, das Publikum auf Familienangehörige und Freunde der Schauspieler zu begrenzen, und noch im März 1974 wurde der *Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho* eine kurz zuvor erteilte Lizenz wieder entzogen (vgl. Karimi 1991: 389). Im franquistischen Nachbarland Spanien konnte das Stück bereits 1965 in Barcelona uraufgeführt werden; eine Übersetzung folgte ein Jahr später (vgl. Santareno 1985: 252).

## 2 Textuntersuchung: Zur Darstellung eines Tabus

### 2.1 Homosexualität als tabuisiertes Wortfeld

Grundsätzlich hat man es in *O pecado de João Agonia* mit einer sehr ländlichen Umgebung zu tun, die einerseits von archaischen Lebensformen und Handlungsmustern, andererseits von der jahrhundertealten Autorität der Kirche zutiefst geprägt ist. Vor diesem Hintergrund stellt die homosexuelle Veranlagung von João Agonia eine nach beiden Seiten bedrohliche Entartung dar, die wie jedes Tabu keinesfalls beim Namen genannt werden darf und notwendigerweise der Zensur, auch derjenigen der öffentlichen Meinung, anheim fallen muß.

---

<sup>10</sup> Zitiert nach Karimi (1991: 388). Karimi bietet eine umfangreiche Dokumentation der portugiesischen Theaterzensur, darunter auch die Beurteilungen fast aller Santareno-Stücke; vgl. Karimi (1991: 353-370).

Schon in der ersten Szene finden sich mehrere bedenkliche Vorverweise, und tatsächlich ist in dieser Exposition die gesamte existentielle Problematik eines Individuums, das am Rande der Gesellschaft steht und an der Haltung der Mehrheit scheitert, im Kern bereits angelegt. Hier wird nichts ausgesprochen und doch alles gesagt:

Das früheste Indiz drohenden Unheils ist die Darstellung der Natur, die sich mit Schnee, Unwetter und in tiefer Nacht präsentiert. In ihren Kommentaren darüber benutzen die beiden Frauen Formeln aus dem religiösen Bereich, der während des gesamten Stückes einen habituellen Bezugsrahmen darstellt.

Ein weiteres böses Omen ist das Heulen des Haustieres der Familie, eines Wolfshundes (Santareno 1985: 260). Im Volkstum gelten Hunde als geistersichtig, und im mittelalterlichen Volksglauben kündigt Hundegeheul ein Unglück oder sogar den Tod an. Hunde stehen an der Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits,<sup>11</sup> und durch das Wolfsblut, das in den Adern dieses Hundes fließt, rückt er in die Nähe des Dämonischen.

Ein drittes Unglückszeichen ist schließlich der monotone und wie ein geheimnisvolles Ritual anmutende Gesang der Großmutter Rosa, die den Jungen João, wie seine Mutter berichtet, am Vorabend der Geburt mit einem Fluch belegte: «Que sejam verdes os seus olhos e verde o seu destino!» (Santareno 1985: 263). Grün ist tatsächlich die Augenfarbe Joãos. In ihrer negativen Bedeutung ist sie aber auch die Farbe des Satans, des Gifts und des Todes oder, in der Überzeugung der Mutter, «a cor maldita» (Santareno 1985: 262).

Diese drei Vorzeichen signalisieren zwar nicht den drei Frauen, wohl aber dem Publikum, daß ein unbekanntes Unheil drohe. Sie werden konsequent leitmotivisch durch das Stück fortgeführt und verdichtet.

---

<sup>11</sup> Vgl. etwa Kerberos, den Höllenhund, der in der griechischen Mythologie die Pforten des Hades bewacht. Nicht umsonst wird auch Hekate, die Herrin des Zwischenreiches, von Hunden begleitet (vgl. Lurker 1991: 268).

So tritt bis zum tragischen Schluß keine Wetterbesserung ein, und der Wolfshund heult weiterhin in regelmäßigen Abständen, sei es, um lediglich die Ankunft anderer Personen anzukündigen, sei es, um bestimmte Geschehnisse dunklen Vorwarnungen gleich zu kommentieren. Letzteres wird besonders im Verlauf der ersten Szene des dritten Aktes deutlich, als die männlichen Mitglieder der Familie Agonia Krisenrat über das weitere Schicksal Joãos halten: Der Verrat der Familie an João wird, dem Krähen des Hahnes am Ölberg vergleichbar, vom düsteren Geheul des Wolfshundes begleitet. Und wenn man um dessen Bedeutung als Ankündigung des Todes weiß, ist auch in der Schlußszene, in der die zu Hause gebliebenen Frauen die heimkehrenden Männer nach dem Verbleib Joãos fragen, das Schicksal des Jungen offenbar, noch bevor es von José in Worte gefaßt wird.

Schließlich stellen die grünen Augen, die in Rosas Fluchformel als Synonym für ein schlimmes Schicksal stehen, nicht nur ein Symbol, sondern auch ein in mancher Hinsicht noch erweitertes Leitmotiv und fast gebetsmühlenhaft wiederkehrendes Attribut bei der Beschreibung Joãos dar. Daß für ihn diese Farbe von besonderer Bedeutung ist, sagt er selbst im Gespräch mit Tóino, als dieser ein grünes Taschentuch hervorzieht: «A cor verde me dá quebranto!» (Santareno 1985: 285). Auch wird der Junge mit den grünen Augen von Maria Giesta mehrfach als «bruxo» bezeichnet, die damit wieder den Bogen zum Bereich des Aberglaubens und der Hexenkunst schlägt (Santareno 1985: 282-285). Die Formel «olhos verdes ... verde destino» kehrt im Stück nach der Begrüßung Joãos durch seine Großmutter (I, 2) noch zweimal wieder, einmal in der achten Szene des ersten Aktes, als Fernando, João und Tóino vom Kirchgang der Frauen zuhause geblieben sind und Rosa erwacht, das zweite Mal in der elften Szene des zweiten Aktes. In dieser Szene findet auch die angesprochene Erweiterung und die Verknüpfung mit einem wichtigen, wenn nicht dem wichtigsten Requisit des Stückes statt: Es handelt sich um die kleine hölzerne Skulptur, die João von Tóino angefertigt und derer sich Rosa mittlerweile bemäch-

tigt hat. Von ihr wird sie wie ein kostbares Kleinod gehütet, und sie ist Anlaß dafür, daß die scheinbar senile Greisin ihr beschwörendes Lied von neuem singt «Olhos verdes ... verde destino!» (Santareno 1985: 314). Diese Figurine ist zunächst ein Abbild Tóinos. Nach dem Glauben vieler Kulturen — zu denken wäre hier beispielsweise an den Voodoo-Glauben der Karibik oder die christliche Heiligenverehrung — zieht ein Bild die Wesen und die Kräfte des Abgebildeten, hier also Tóinos, an. In psychoanalytischer Interpretation könnte man den Akt der Verbildlichung auch als Mechanismus des Traumes deuten, welcher unbewußte Wünsche und Impulse sichtbar macht (vgl. Lurker 1991: 91-94). Doch schließlich wird gerade in seiner Aneignung durch die alte Frau dieses Requisit auch zu einem Fetisch. Ein Fetisch (portugiesisch *feitiço* 'Machwerk, Zauber') fungiert in erster Linie als Machträger, der in Zauberhandlungen zur Abwehr eines drohenden Unheils Verwendung finden kann (vgl. Lurker 1991: 204-205) — und genau dies passiert in der zweiten Szene des dritten Bildes des dritten Aktes, als Rosa mit beschwörendem Gemurmel die Skulptur dem Feuer übergibt (Santareno 1985: 346-347).

Bei der Beschreibung Joãos fallen darüber hinaus zwei weitere Themenkomplexe auf, die ihm zusätzlich von der ersten Szene an als Attribute zugeordnet werden und sich ebenfalls leitmotivisch über das gesamte Stück hinweg erstrecken. Da ist zum einen die Befürchtung der wartenden Familie, daß sich João in der Stadt — die übrigens stets in Gegensatz zum Land gesetzt wird — verändert hat, eine Frage, die im Verlauf des Stückes immer mehr mit Joãos Homosexualität gekoppelt werden wird. So fragt Teresa noch in der Eingangsszene: «E se o João vem mudado, mãe?» und «Tenho medo que ela venha mudado ...» (Santareno 1985: 256-257). Später richtet sie diese Frage an ihren Bruder selbst: «Mudaste? Tu vens mudado, João?» — «Talvez» (Santareno 1985: 271). Etwas später stellt sie ängstlich fest: «Não mudaste, mano João, não mudaste nada» (Santareno 1985: 272). João selbst greift das Thema der *mudança* auf, als er im Gespräch mit Tóino findet: «Tu estás



muito mudado, Tóino!» (Santareno 1985: 286), und während der Auseinandersetzung mit ihrem eifersüchtigen Bruder stellt die weinende Teresa fest: «Mudaste, João! Essa Lisboa pôs-te outro ...» (Santareno 1985: 320). Schließlich beratschlagt man nach den Enthüllungen Manuels im Familienrat, wie man Joãos «Veränderung» rückgängig machen könne. «Talvez mude de humores?» fragt Manuel (Santareno 1985: 331), und Josés energische Entgegnung darauf lautet «Não muda» (Santareno 1985: 331). Joãos «Veränderung» ist nicht mehr zu ändern, sie hat die moralische Ordnung der dörflichen Gemeinschaft bereits gesprengt.

Als zweiten Themenkomplex und weitere Motivkette bei der Beschreibung Joãos erscheint die Metapher der Blindheit. Wie das Leitmotiv der *mudança* wird auch sie bereits in der ersten Szene, als die Unterhaltung von Mutter und Tochter um den charakterlichen Unterschied zwischen beiden Brüdern kreist, von Teresa formuliert, indem diese zunächst feststellt: «O Fernando e o João não são iguais, minha mãe: diferentes, mais diferentes que o dia e a noite! ...» (Santareno 1985: 258), und auf den Widerspruch der Mutter hin erinnert Teresa daran, daß João selbst einmal von der Mutter mit einem blinden Zicklein, das im Stall der Familie zusammen mit einem gesunden Geschwister zur Welt kam, verglichen wurde.<sup>12</sup> Teresa führt den Vergleich mit dem blinden Zicklein weiter aus und stellt schließlich fest: «Na alma do João faz sempre escuro ... [...] Ele é ceguinho ... por dentro, minha mãe! ...» (Santareno 1985: 259). Danach erscheint das Motiv der Blindheit bis zu dem Augenblick nicht mehr, als die hölzerne Skulptur von dem vor Wut und Eifersucht rasenden João wieder zerstört wird (Santareno 1985: 319), was seine Großmutter tief verstört zurückläßt. Mühsam versucht sie, die verbliebenen Stücke wieder zusammenzufügen, doch gelingt ihr dies nur unvollständig und löst

---

<sup>12</sup> «[...] Quando o pai descobriu que uma das crias era cega ... [...] Vosse-mecê chorou, porque o cabritinho cego lhe trouxe à lembrança o nosso João [...]» (Santareno 1985: 258).

lautes Wehklagen aus: «Não tem olhos ... tiraram-lhe os olhos! [...] Está cego ... está ceguinho ...» (Santareno 1985: 322).

Es läßt aufmerken, daß im Text das Attribut der Blindheit zunächst auf João selbst angewandt und dann auf seine Schöpfung, das Abbild von Tóino, übertragen wird, und zwar dergestalt variiert, daß João als «ceguinho por dentro» (Santareno 1985: 259), also als psychisch blind, die Skulptur von Tóino aber nur noch als physisch, mithin «auf herkömmliche Weise» blind, beschrieben wird. Die doppelte Variation dieses Motivs erweist sich für eine Interpretation als sehr fruchtbar: Zunächst assoziiert man hier den Topos des blinden Sehers, der durch seine äußerliche Blindheit die Vorbedingung für das «innere Sehen» erfüllt (vgl. Lurker 1991: 101-102). Nun ist João aber gerade nicht äußerlich, sondern «innerlich» blind, was ohne weiteres als Metapher für innere Verblendung oder für geistige Finsternis, jedenfalls als Unfähigkeit, sich einer vorgegebenen moralischen Ordnung anzupassen, aufgefaßt werden kann. Den zweiten Interpretationszugang erhält man in eine der letzten Szenen, in der Rosa, wie bereits erwähnt, das verstümmelte Holzfigürchen mit der Begründung «Um menino cego sofre muito, neste mundo ... muito!» (Santareno 1985: 346) dem Feuer überantwortet. Mit dem «menino cego» ist natürlich nicht Tóino, sondern João gemeint, der durch diese Handlung spätestens jetzt auch mit physischer Blindheit belegt wird. Äußerliche Verblendung aber ist im christlichen Glauben, der ja das gesamte Stück prägt, eine Eigenschaft der Ungläubigen und der Sünder, oder, etwas weiter gefaßt, Symbol dessen, der nicht der diesseitigen Welt zugehört, der «anders» ist (vgl. Lurker 1991: 101-102; Chevalier / Gheerbrant 1973: 146-147). Beide Eigenschaften, sowohl das physische als auch das psychische Nicht-Sehen, treffen auf João zu.

## **2.2 Bewertung aus der Sicht von Männern und Frauen**

Die Andersartigkeit von João wird dadurch verstärkt, daß in der dörflichen Welt der Familie Agonia die Lebensbereiche

von Männern und Frauen streng abgesteckt und meist getrennt sind. In fast jeder Szene finden sich Aussagen und Situationen, die auf eine klar umrissene Rollenverteilung schließen lassen. Den Frauen der Familien ist die Küche als Lebensraum zugewiesen, während der Vater als Ernährer abwesend ist. Wie die traditionellen Verhaltensmuster auszusehen haben, fällt besonders in den derben Witzen Fernandos gegenüber seiner Braut Maria Giesta ins Auge.

Joãos Anderssein erfährt in diesem Stück eine Bewertung von diesen beiden zwei Polen aus, nämlich einerseits Ablehnung und Verurteilung durch die männlichen Mitglieder der Familie, andererseits Bekümmernis und Verzweiflung bei den Frauen.

Daß João keiner diese beiden Seinsarten angehört, ist für beide Personenkreise bis zum Zeitpunkt der Rettung Tóinos vor den Wölfen nicht erkennbar; er scheint sogar dadurch, daß er zwei Wölfe mit dem Stock erschlägt und nicht etwa einfach nur erschießt, seine Virilität in besonderem Maße unter Beweis stellen zu wollen. Allerdings tauchen im Verlauf des Stückes immer wieder vorsichtige Andeutungen Joãos auf, die auf eine allmähliche Positionsfindung hindeuten.<sup>13</sup> So sind auch seine Äußerungen über das Leben des Wolfshundes in Wahrheit ein Gleichnis seines Daseins. Darüber sagt er, es sei «sempre sozinho» und «desprezado», seine Seele «toda cuspida» und «roída de ódios e de crimes» (Santareno 1985: 286-287). Wenn João das Ende eines derart ausgestoßenen Tieres vorausahnt, dann prophezeit er gleichzeitig seinen eigenen Tod: «Qualquer dia mata-se ...!» (Santareno 1985: 287). Und für ihn gibt es kein schlimmeres Schicksal als ein solches: «E não há nada pior que um fado assim, nada! ...» (Santareno 1985: 288). In einer zweiten Phase ist ein Anflug von stolzer Resignation, möglicherweise auch Selbstbewußtsein zu erkennen, als er Tóino, der zu ihm kommt, um ihm nach den Enthüllungen Manuels seine

---

<sup>13</sup> Gleich zu Beginn spricht João beispielsweise von den «sujidades» der Stadt, von denen er sich hier, auf dem Land, reinwaschen wolle; vgl. (Santareno 1985: 271).

Solidarität zu bezeigen, die — sinngemäße — Frage stellt, ob denn irgend jemand die Flüsse rückwärts fließen lassen könne.<sup>14</sup> Zum Schluß erlebt er, nunmehr völlig verängstigt, die gesellschaftliche Sanktion seines Verhaltens, bevor er sich mit der resignierten Äußerung «Vamos, meu pai» (Santareno 1985: 340) in sein Schicksal ergibt und sich als williges Opferlamm vom Vater zur Schlachtbank führen läßt.

Seitens seiner männlichen Umgebung wird João in fast panischer Weise verurteilt. Bereits im Gespräch mit Tóino äußert sich der ahnungslose Fernando in abfälliger Weise (Santareno 1985: 295-297).<sup>15</sup> Auch Manuels Haltung ist von Verachtung und Hohn geprägt.<sup>16</sup> Daß aber Joãos Vergehen nicht nur einen Verstoß gegen Moral und Religion, sondern eine fundamentale Verletzung der sozialen Ordnung darstellt, die den Bestand der dörflichen Gemeinschaft bedroht, wird in zwei Sätzen des Appells deutlich, den Manuel an das Volk richtet: «Quereis saber qual é o crime do João Agonia? [...] qual é o pecado do João Agonia?» (Santareno 1985: 327). João Agonias «Verbrechen» situiert sich mithin nicht nur auf der moralisch-religiösen, sondern darüber hinaus auch auf der gesellschaftlich-sozialen Ebene. Er ist nicht nur ein Sünder, sondern ein Verbrecher. Die Verwobenheit von weltlicher und religiöser Autorität, welche die dörfliche Gesellschaft kennzeichnet, läßt sich an der Szene des Familienrats (III. Akt, 1. Bild, 1. Szene)

---

<sup>14</sup> Vgl. Santareno (1985: 336): «Um homem — o maior, o mais valente! — é capaz de subir lá acima, ao alto da Rocha Grande, e obrigar o vento norte a virar sul? Ou pode chegar ali, à beira-rio, e mandar as águas correrem ao contrário?! [...] Alguém pode fazer com que uma árvore cresça prò fundo da terra, em vez de subir prò ar?»

<sup>15</sup> Diesbezügliche Aussagen Fernandos lauten: «Os maricas, rapaz, os maricas!»; «Porcos, gente reles: deviam ser todos mortos, todos enforcados!» (Santareno 1985: 296); «Raça de piolhosos!» (Santareno 1985: 296).

<sup>16</sup> Manuels Kommentare: zu João: «Porco!» (Santareno 1985: 323); zu Teresa über João: «Antes danado que ... que capado [...]!» (Santareno 1985: 325); über Homosexualität im allgemeinen: «Crime feio, coisa suja!» (Santareno 1985: 326).

ablesen, in welcher João einhellig verurteilt<sup>17</sup> und seine Homosexualität als «Gottesfluch» bezeichnet wird.<sup>18</sup> João's Vater formuliert dies am deutlichsten, wenn er João's Schicksal mit der Kreuzigung Christi vergleicht,<sup>19</sup> und deshalb kann der Austritt João's aus der Gemeinschaft einzig durch seine Opferung gesühnt werden.

Dagegen erscheint die Haltung der Frauen der Familie eher gemäßigt; lediglich Maria Giesta läßt sich zu heftigen Reaktionen hinreißen, die sie später jedoch zutiefst bereut und die, wie sie erkennen läßt, eher aus verschmähter Liebe denn aus der Sache selbst herrühren.<sup>20</sup> Rita bleibt als Mutter in tiefster Verzweiflung über den Verlust des Sohnes zurück, und Teresas Haltung läßt erkennen, daß sie die Situation gar nicht erfaßt hat. Einzig die Großmutter vollzieht mit der rituellen Verbrennung der hölzernen Skulptur eine ebensolche Verurteilung wie die männlichen Mitglieder der Familie.

### 3 Zusammenfassung

Santareno greift in diesem Stück das Tabuthema der Homosexualität auf. Der Brisanz des Themas entsprechend, wird es kein einziges Mal beim Namen genannt, sondern vielmehr durch eine Reihe volkstümlicher Symbole und Mythen, die

---

<sup>17</sup> João wird im Familienrat einstimmig verurteilt: «Não há pecado mais vergonhoso!», und eine solche «maldição» betrifft die ganze Familie: «Um filho ... um filho meu!». Man wünscht ihm den Tod: «Por que é que este escarro não se enforca?» (Santareno 1985: 330).

<sup>18</sup> Laut José handelt es sich um «um pecado que é como uma praga de Deus, pior que a doença mais ruim, pior que a morte ...!» (Santareno 1985: 331). Er sieht bei João «a ira de Deus dentro dele [...]» (Santareno 1985: 331).

<sup>19</sup> «[...] levei um ror de horas a fio a pensar em Deus Nosso Senhor entregou o seu amado filho Jesus Cristo à morte, e morte de cruz!, tão só porque tal era bom prà gente, prà gente todos ...!» (Santareno 1985: 333).

<sup>20</sup> Zwar verflucht sie ihn («Maldita sejas tu, João Agonia!»), doch wenig später gesteht sie: «Eu gosto, eu gosto tanto de ti, João!», und zuletzt ruft sie ihm zu, er solle fliehen (Santareno 1985: 338-339; 341).

sich leitmotivisch und mit zahlreichen Querverbindungen durch das gesamte Stück hindurchziehen, indirekt vermittelt.

Die unheilvolle Atmosphäre, die das Stück von Beginn an prägt, wird im wesentlichen durch die drei Leitmotive der düsteren Natur, des heulenden Wolfshundes und der hexengleichen Greisin erzeugt. Hinzu tritt die allgegenwärtige Präsenz der Kirche, die dennoch nicht verhindert, daß diese Symbolik im Kontext eines fanatischen, volkstümlichen Aberglaubens interpretiert wird, der das Leben in dieser dörflichen Welt als schicksalhaft vorausbestimmt darstellt, von einer höheren Macht gelenkt, der man nicht entkommen kann. Auch João erscheint als untrennbar mit seinen Attributen verhaftet: die *mudança* aus der Stadt verknüpft sich auf schicksalhafte und letztendlich tragische Weise mit seiner «inneren Verblendung», aufgrund derer er nun am Rande einer Gesellschaft steht, die für sein Verhalten das Bild der — äußerlichen — Blindheit in der Skulptur Tóinos heranzieht. Damit erhält er aber nicht nur den Rang eines Ausgestoßenen, der weder Mann noch Frau ist, sondern wird zugleich zum Sünder im ethisch-moralischen Sinn. Homosexualität erscheint hier nicht so sehr in ihrer Problematik für den einzelnen, sondern in erster Linie als etwas Geheimnisumwobenes, Unaussprechliches und vor allem Bedrohliches für die Existenz einer Gemeinschaft. Eine solche Herausforderung muß jedoch von der Gesellschaft zensiert werden, und ein solches Schicksal kann in letzter Konsequenz nur durch den Tod erlöst werden.

Die ungeheure Dichte an Bildern, Vorverweisen und Querverbindungen, die der Text bietet, läßt die Entwicklung des Geschehens äußerst glaubwürdig, ja sogar unumgänglich erscheinen. Der Text besticht jedoch nicht nur durch die Meisterhaftigkeit in der Darstellung eines Tabuthemas, sondern auch dadurch, daß er auf einer weiteren Sinnesebene auch als Anklage der Zensur verstanden werden kann, indem er nämlich Antwort auf die Frage bietet, was mit denjenigen passiert, die sich der Überzeugung einer Mehrheit entgegenstellen. In der Entscheidung des Familienrats äußert die nackte Willkür derer,

die sich des staatlichen Apparates gegen Minderheiten und Außenseiter des Gemeinwesens bedienen. Damit enthält aber dieser scheinbar apolitische Text der ersten Schaffensphase eine, wenn auch implizite, Referenz auf die politische Situation im Portugal der sechziger Jahre — und daß den staatlichen Sittenwächtern bis zuletzt nicht unbedingt an einer öffentlichen Inszenierung dieses Themas gelegen sein konnte, steht außer Frage.

## 4 Literaturverzeichnis

### 4.1 Primärwerke

- Santareno, Bernardo (1984-1987): *Obras completas*, organização, posfácio e notas de Luiz Francisco Rebello, 4 Bände, Lisboa: Caminho.
- Band 1 (1984): *A promessa; O bailarino; A excomungada; O luge; O crime da Aldeia Velha.*
  - Band 2 (1985): *António Marinheiro; Os anjos e o sangue; O duelo; O pecado de João Agonia; Anunciação.*
  - Band 3 (1986): *O judeu; O inferno; A traição do Padre Martinho.*
  - Band 4 (1987): *Português, escritor, 45 anos de idade; Os marginais e a revolução; Tres quadros de revista.*

### 4.2 Sekundärwerke

- Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain (<sup>6</sup>1973): *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 6 Bde., Paris: Seghers.
- Cruz, Duarte Ivo (1969): *Introdução ao teatro português do século XX*, Lisboa: Espiral.
- Cunha, Maria Helena (1986): «Tendências do teatro português contemporâneo», in: *Estudos portugueses e africanos* 7, S. 145-151.

- Karimi, Kian-Harald (1991): *Auf der Suche nach dem verlorenen Theater: das portugiesische Gegenwartsdrama unter der politischen Zensur (1960-1974)*, Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang.
- Karimi, Kian-Harald (1997): «'Es wird nicht diskutiert!': die Ordnung des Diskurses im Neuen Staat», in: Thorau (1997: 236-258).
- Lurker, Manfred (<sup>5</sup>1991): *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart: Kröner.
- Mendonça, Fernando (1975): *Para o estudo do teatro em Portugal, 1946-1966*, Brasil: Assis.
- Mimoso-Ruiz, Duarte (1988): «Le théâtre de Bernardo Santareno face à la censure», in: Université de Provence / Centre de Recherches Latino-Américaines et Luso-Afro-Brésiliennes (Hrsg.) (1988): *Le théâtre sous la contrainte: Actes du Colloque international réalisé à Aix-en-Provence les 4 et 5 décembre 1985*, Aix-en-Provence: Université de Provence, S. 109-123.
- Pires, José Cardoso (1977): *E agora, José?*, Lisboa: Moraes.
- Rebello, Luiz Francisco (1967): «Presença (e ausência) da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo», in: *O Tempo e o Modo: Revista de pensamento e acção* 50-53, S. 576-585.
- Rebello, Luiz Francisco (1977): *Combate por um teatro de combate*, Lisboa: Seara Nova.
- Rebello, Luiz Francisco (1984): *100 anos de teatro português (1880-1990)*, Porto: Brasília Editora.
- Rebello, Luiz Francisco (1987): «Posfácio», in: Santareno, Bernardo (1987): *Obras completas*, organização, posfácio e notas de Luiz Francisco Rebello, Lisboa: Caminho, S. 383-396.
- Rebello, Luiz Francisco (1991): «Uma introdução ao teatro de Santareno», in: *Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: DIFEL, S. 393-399.
- Ribeiro, Maria Aparecida (1981): *Mitogênese no teatro de Bernardo Santareno*, Rio: Padrão Livraria Editora.



- Siepmann, Helmut (1980): «Portugals Theater des 20. Jahrhunderts und das moderne Drama: Almada — Régio — Santareno», in: *Iberoromania* 12, S. 41-53.
- Thorau, Henry (Hrsg.) (1997): *Portugiesische Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Viera, David (1986): «Women in the Portuguese Theatre: 1921-1981», in: *Luso-Brazilian Review* 23/2, S. 85-96.



**Ute Hermanns (Berlin)**

**Filmästhetische Strategien zur Rezeption  
von Nelson Rodrigues am Beispiel  
des Episodenfilms *Traição*<sup>1</sup>  
der Gruppe *Conspiração***

Unmittelbar nach dem kulturellen Kahlschlag 1990 durch Präsident Collor de Mello gründeten José Henrique Fonseca, Lula Buarque de Holanda, Claudio Torres und Arthur Fontes die Filmgruppe *Conspiração*. Mit großem Einsatz und Geschick setzten sich die jungen Regisseure gegen die verordnete Aufhebung staatlicher Zuschüsse sowie der Subvention des brasilianischen Films zur Wehr.

Werbefilme für Musiker standen am Anfang ihrer Arbeit; so entstanden Videoclips von Caetano Veloso, Marisa Monte, Gilberto Gil und Skank. Die Regisseure gingen noch bei anderen, bekannten Spielfilmregisseuren wie Walter Salles Júnior, Hector Babenco und Carlos Diegues in die Lehre, um langfristig selbst über das für einen Einstieg in die Spielfilmproduktion ausreichende Wissen zu verfügen.

Ihr erster Spielfilm *Traição* (1998) wurde für den Kabelfernsehsender *Globosat* produziert. Drei Kurzgeschichten von Nelson Rodrigues, «O primeiro pecado», «Diabólica» und «Anemia perniciosa» liegen dem Film zugrunde, die in drei kurzen Filmepisoden abgehandelt werden. Das Thema aller

---

<sup>1</sup> Arthur Fontes / Claudio Torres / José Henrique Fonseca (Regie): *Traição*, Brasilien 1998, Dolby SR, 104 Minuten. Produktion: *Conspiração Filmes*, *Globosat*, Ravina.

Kurzfilme kreist durch mehrere Epochen hindurch um Seitensprünge in Rio de Janeiro: Der erste Seitensprung ereignet sich in den fünfziger, der zweite in den siebziger und der dritte in den neunziger Jahren.

Die Bearbeitung und Verfilmung der Texte Nelson Rodrigues' in den ausgehenden neunziger Jahren ist ein Zeichen für die ungebrochene Aktualität des Autors, obwohl dieser lange Zeit im Ruf stand, ein Reaktionär zu sein. Zu Zeiten der Militärdiktatur kritisierte er die Linke, nicht aber die Militärregierung.

«Noch nie hatte es ein Theaterautor gewagt, das Publikum so zu brüskieren.»<sup>2</sup> Der scharfsichtige, kompromißlose Autor wies die brasilianische Familie als Keimzelle der moralischen Heuchelei und des gesellschaftlichen Übels aus. Nicht nur seine Theaterstücke kreisen um dieses Thema, sondern auch sein Prosawerk; besonders die Romane *O casamento*, *Meu destino é pecar* und *Asfalto selvagem* sowie seine *crônicas A vida como ela é*, die in zwei Ausgaben 1961 und in der erweiterten Fassung bei Companhia das Letras 1993 erschienen sind, sind kurze Episodenerzählungen aus dem brasilianischen Alltag, die er in der gleichnamigen Kolumne in der Zeitung *Última Hora* seit 1951 veröffentlicht hatte.

Zuerst verfilmten zahlreiche, heute sehr bekannte, Regisseure seine Theaterstücke.<sup>3</sup> Arnaldo Jabor beispielsweise verfilmte zuerst *Toda nudez será castigada*, bevor er sich später an die Umsetzung des Romans *O casamento* wagte (1974). *Traição* ist eine erste Verfilmung der *crônicas*. Jeder der drei Kurzfilme bezieht sich auf eine andere *crônica*. Bei jeder Filmepisode führte ein anderes Mitglied der Gruppe Regie: Den ersten Teil, *O primeiro pecado*, drehte Arthur Fontes, *Diabólica* setzte Claudio Torres ins Bild und bei der dritten Episode, *Cachorro*, führte José Henrique Fonseca Regie. Die Regisseure arbeiteten mit einem jeweils anderen Produzenten und Drehbuchautor

---

<sup>2</sup> Thorau (1982: 54).

<sup>3</sup> *Bonitinha, mas ordinária; Boca de ouro; Toda nudez será castigada.*

zusammen; so schrieb Patrícia Melo<sup>4</sup> das Drehbuch für *Cachorro*.

Welche Strategien haben nun die jungen Regisseure angewandt, um diese Texte zu verfilmen, und welche Konsequenzen ergaben sich daraus für die ästhetische Ebene des Films insgesamt?

Die Regisseure verfilmten Texte eines klassischen Autors der brasilianischen Literaturgeschichte. Sie knüpften damit an ein Interesse von Regisseuren an, die lange Zeit die Ausrichtung und Produktion des brasilianischen Marktes nachhaltig beeinflusst haben: Seit dem wegweisenden Kongreß der Filmschaffenden in São Paulo im Jahre 1952, als Nelson Pereira dos Santos ein Programm für die Zukunft des brasilianischen Films formuliert hatte, in dem er forderte, daß Ereignisse der brasilianischen Geschichte und Klassiker der brasilianischen Literatur mit bescheidenen Mitteln — ohne aufwendige Studios — verfilmt werden sollten, wurden die Schriften brasilianischer Autoren häufig in Szene gesetzt. Trotz aller Schwierigkeiten überlebte dieses Programm auch die Zeiten der repressiven Militärdiktatur und deren Kulturpolitik. In Brasilien setzte mit dem *Cinema Novo* in den sechziger Jahren, das einen gesellschaftskritischen Anspruch hatte und die Phase des Tropikalismus und der staatlichen Filmproduktions- und -distributionsgesellschaft *Embrafilme* überdauerte, ein eigenständiges Kino ein. Es fand jedoch keinen Anklang bei der breiten Bevölkerung, weil es zu intellektuell ausgerichtet war. Abschließend sei hier noch erwähnt, daß *Traição* in einer langjährigen Tradition der Verfilmungen von Nelson Rodrigues steht, mit Namen wie Nelson Pereira dos Santos (*Boca de ouro*, 1962), Leon Hirszman (*A falecida*, 1965) und Arnaldo Jabor (*O casamento*, 1966, und *Toda nudez será castigada*, 1973), Neville de Almeida (*A dama da lotação*, 1978, und *Os sete gatinhos*, 1980) sowie Bruno Barreto (*O beijo no asfalto*, 1980). Die letzte Verfilmung

---

<sup>4</sup> Diese Autorin wurde in Deutschland durch ihren Roman *O matador* in der Übersetzung von Barbara Mesquita bekannt.

eines Werkes von Rodrigues *Perdoa-me por me traíres* von Braz Chediak liegt fünfzehn Jahre zurück.

Die Jungfilmer ordnen sich demnach in eine lange Tradition des brasilianischen Kinos und der Filmgeschichte überhaupt ein. Der Film *Traição* zeugt von ihrem Ehrgeiz, auf dieser Ebene zu konkurrieren und zugleich kinematographisch etwas Neues zu bringen, wobei sie gleichzeitig herausstellen, daß sie an eine Filmtradition anknüpfen.

Die Regisseure eignen sich in diesem konkreten Fall das Thema «Fremdgehen und Verrat» an und probieren arbeitsteilig verschiedene Spielarten der Umsetzung Text / Bild aus. Innerhalb der normalerweise atomisierten zeitgenössischen Filmproduktion Brasiliens ist eine solche Zusammenarbeit von Regisseuren bis heute selten: Jean-Claude Bernardet, Filmkritiker, Autor und Professor für Filmwissenschaft, schlug vor einigen Jahren eine fruchtbare Zusammenarbeit von Regisseuren wie Tata Amaral, Fernando Bonassi und Beto Brant vor, die an Filmen wie *Um céu de estrelas*, *O trabalho dos homens* und *Os matadores* erprobt wurde. Das Anliegen war zu diesem Zeitpunkt, mit geringen Mitteln gute Filme zu drehen, um damit nicht zuletzt der *low-budget* Produktion wieder auf die Beine zu helfen.

Die Gruppe *Conspiração* profitiert von diesen jüngeren brasilianischen *low-budget*-Produktionen wie zum Beispiel *Um céu de estrelas* von Tata Amaral, weil die *Huis-Clos* Inszenierung und die «Ästhetik der Gewalt» bei *Os matadores* von Beto Brant bereits eingeführt sind. Diese Gruppe erinnert ein wenig an die *Cinema Novo*-Regisseure: Sie stammen aus Rio de Janeiro und nähern sich in gemeinsamer Diskussion den ausgewählten Themen an.<sup>5</sup>

Im Unterschied zu den Regisseuren des *Cinema Novo* arbeitet *Conspiração* jedoch für einen breiteren Kino- und Fernsehmarkt Brasiliens, nicht nur für eine intellektuelle Minderheit. Daher ist die Produktionsstruktur den Sehgewohn-

---

<sup>5</sup> Diegues (1998).

heiten des Marktes stark angepaßt, und es wurde der Versuch einer produktiven Arbeitsteilung gestartet: Die Regisseure Lula Buarque de Hollanda, Zé Henrique Fonseca, Arthur Fontes und Claudio Torres arbeiten im künstlerisch-kreativen Bereich (Themenfindung, Drehbuch, Regie); Leonardo Monteiro de Barros, Patrícia Viotti de Andrade und Pedro Buarque de Hollanda sind die geschäftsführenden Direktoren.

Mit dieser Produktionsstruktur will man Strukturen für eine langfristig solide Filmproduktion schaffen. *Conspiração* profitiert schon heute von der brasilianischen Steuergesetzgebung, nicht zuletzt, weil die Gruppe einen potenten Sponsor im Rücken hat: Die Bank Icatu hält die Förderung des Filmmarktes für ein lukratives Geschäft und ist gewissermaßen der dritte Partner im Bunde. Icatu verantwortet den finanziellen und ausführenden Bereich.

Mit einem Anteil von zwanzig Prozent werden *Conspiração* und mit weiteren vierzig Prozent der Anteile die Verleihfirma *Lumière* finanziert.

### Analyse der Filmepisoden

«Traição» zeigt, daß Nelson Rodrigues Werk immer noch vital, provokant und modern ist. Deshalb kann es immer wieder neu gelesen werden. Das zeigen die gewagten und originellen Versionen der drei Geschichten dieses Spielfilms, welche Liebesbeziehungen im Rio de Janeiro der fünfziger, siebziger und neunziger Jahre nachzeichnen.»<sup>6</sup>

Das Thema der drei Filmepisoden ist der Seitensprung. Stadtansichten wie der Pão de Açúcar, die Lagoa, der Strand von Copacabana, das Stadtzentrum, also Orte der unmittelbaren

---

<sup>6</sup> «'Traição' mostra que a obra de Nelson Rodrigues continua vibrante, provocativa e moderna. Por isso mesmo, como todos os clássicos, ela é capaz de produzir incessantemente novas leituras. É o que mostram as visões ousadas e originais das três histórias do longametragem, que retratam as relações amorosas em tramas urbanas do Rio de Janeiro nos anos 50, 70, e 90», in: «Pressemappe zum Film», 1998.

Umgebung von Nelson Rodrigues tauchen oft auf. Diese Stadtansichten werden in gedämpftem Licht bei wolkenbedecktem Himmel präsentiert und entsprechen somit optisch dem gedrückten Klima der Erzählungen: *crônicas* über die Schattenseiten des brasilianischen Alltags.

In den ersten beiden Episoden sind die Rollen ähnlich besetzt: Tonico Pereira übernimmt die Rolle des Vertrauensmannes, er ist Ratgeber der Männer, die einen Seitensprung planen.

Fernanda Montenegro spielt in *O primeiro pecado* eine Kassiererin, welche den Überblick über die Stammgäste einer Kneipe behält. Gewissermaßen als »Erzählerin« führt sie in das Geschehen ein. In *Diabólica* spielt sie eine Familienmutter, die ihrem Mann jahrelang geheimhält, daß eine der beiden Töchter nicht von ihm stammt. Somit hat ihr Seitensprung in letzter Konsequenz dazu geführt, daß beide Töchter ein sehr konkurrentes Verhältnis zueinander entwickelt haben. Die jüngere Schwester neidet der älteren Schwester den Bräutigam und verführt ihn, so daß die Ehe der älteren Tochter nicht zustandekommt.

In der dritten Episode *Cachorro* wird Fernanda Montenegro als Inhaberin eines Stundenhotels von einem betrogenen Ehemann niedergeschossen und stirbt. Der Film zeigt die Rekonstruktion der Geschichte aus ihrer Perspektive.

Fernanda Torres spielt in der ersten Episode die selbstbewußte Ehebrecherin. In *O primeiro pecado* steht die Begegnung von Mário und Irene im Mittelpunkt. Im Gegensatz zur Erzählung, in der die Räumlichkeiten nicht kommentiert werden, existieren diese im Film. Die Dialoge werden jedoch vorrangig im originalen Wortlaut der literarischen Texte im Film übernommen. Dieser spielt, räumlich gesehen, an drei Schauplätzen:

Der erste Schauplatz ist die Bar, wo die Männer sich allabendlich treffen, um über Frauen und Fußball zu debattieren. Die Begegnungen von Mário und Irene finden an vier Schauplätzen statt: Bushaltestelle, Eisdiele, Naturkundemuseum und in der Wohnung von Jordão, dem Freund Mários. Hierbei handelt



es sich um die tatsächlichen Orte des Geschehens. Eine dritte Ebene ist die durch Weichzeichner ausgewiesene Traumebene. Sie existiert nur in Mários Vorstellungen und vermittelt dem Zuschauer einen Einblick in seine Vorstellung vom Eheleben von Irene und ihrem Mann. Die Episode spielt in den fünfziger Jahren, wo Männer auf der Straße lässige Anzüge und die Frauen enganliegende, figurbetonende Kleider tragen und Accessoires wie Hüte, Kopftücher und Sonnenbrillen dazugehören. Die damalige Lebensweise ist gut recherchiert, die Kameraführung sorgfältig und mit bildsprachlichen Elementen aus der Werbung versehen.

Das Ende der zugrundeliegenden *crônica* findet jedoch im Film nicht statt: Mário gibt sich keine Mühe, weiterhin den Kontakt zu Irene aufrechtzuerhalten. Stattdessen beschränkt sich seine Rolle im Film darauf, stereotypisches Männergerede über Affären mit verheirateten Frauen nachzuplappern. Damit erreicht der Film eine Akzentuierung und Konterkarierung des brasilianischen «machismo».

*Diabólica* knüpft an das Genre englischer Kriminal- und Gruselfilme an; in strömendem Regen trägt Geraldo den Leichnam der dreizehnjährigen Alice zur Polizeiwache. Mittels einer Rückblende wird der Verlauf der Geschichte bis zum Mord aufgerollt. Immer wieder führt die Kamera den Zuschauer zum geständigen Geraldo auf der Wache. Der Kommissar denkt an seine eigene zwölfjährige Tochter und möchte den Leichnam möglichst schnell vom Tisch haben.

Die *crônica* beschreibt den Handlungsverlauf, ohne auf die Ehe der Eltern der beiden Töchter — im Film sind Alice und Dagmar Halbschwestern — einzugehen. Sie akzentuiert die Suggestion Dagmars, die schließlich zur Verführung Geraldos durch Alice mündet. Im Film werden die Dialoge des literarischen Textes weitgehend aufrecht erhalten, die Schauplätze sind im Gegensatz zur vorher besprochenen Episode vielseitiger: der Garten und die Wohnung der Eltern, die Polizeiwache, die Straße. Darüber hinaus wird mit Symbolen gearbeitet; so symbolisiert zum Beispiel das Bild der Versuchung des heiligen

Antonius die prekäre Lage Geraldos, der Verlobter Dagmars und Verehrer Alices zugleich ist. Erzählung und Film stimmen im Höhepunkt überein: Dagmar küßt überglücklich den verhafteten Geraldo, weil dieser ihre verhaßte Schwester umgebracht hat.

Das Schockelement des Films besteht jedoch im Geständnis der Mutter (Fernanda Montenegro), die ihrem Mann vor dem Leichnam der Lieblingstochter offenbart, daß diese nicht seine, sondern die Tochter eines anderen Mannes war, mit dem sie ihn jahrelang betrogen hat.

Die letzte Filmepisode *Cachorro* basiert auf der *crônica Anemia perniciosa* und zeigt die Konsequenzen eines Seitensprungs in den neunziger Jahren. Patrícia Melo, die mit ihren Romanen *Aqua toffana* und *O matador* in der literarischen Tradition der Großstadtkriminellen und des *sex und crime* von Rubem Fonseca steht,<sup>7</sup> setzt in diesem Drehbuch einen besonderen Schwerpunkt auf die mögliche Gewalt im Alltag der Stadt Rio de Janeiro.

Zu Beginn des Films fällt der Blick des Zuschauers auf eine platinblonde Frau (Fernanda Montenegro) am Boden, die, ihrem Ende nahe, noch zum läutenden Telefon robbt. Sie muß sich hierfür durch eine Lache ihres eigenen Blutes wälzen. Mit den Worten «Positives Denken» schafft sie es.

Nach und nach wird die Geschichte eines eifersüchtigen Ehemannes aufgerollt, der seinen Freund mit seiner Frau in einem Moteltzimmer gefunden hat. Er schießt dem Freund in die Schulter und will ihn ebenso wie seine eigene Frau in Selbstjustiz richten, nicht mit Argumenten, sondern mit der Waffe.

In einer *Huis Clos*-Situation — niemand darf das Zimmer verlassen — entsteht, erhitzt und eskaliert die Diskussion über Gründe des Fremdgehens, über Hintergedanken, verletzte Eitelkeit, die, wenn überhaupt, nur mit roher Gewalt zu heilen ist.

---

<sup>7</sup> Dazu zählt auch Fernando Bonassi aus São Paulo, der von sich sagt, daß Rubem Fonseca sein literarisches Vorbild sei.

Diese Filmepisode erinnert an die Diskussionen von Vítor und Dalva, den Protagonisten aus *Um céu de estrelas*, wenngleich das Ambiente mit roter Tapete, Plüschdecke, Teppichboden, goldenen Lämpchen eher an ein nordamerikanisches als an ein abgeschabtes brasilianisches Motel erinnert.

In der klaustrophobisch anmutenden Situation wird in Rückblenden auf Episoden verwiesen, die vergangene Momente der Gemeinsamkeit von Eheleuten und dem inkriminierten Paar zeigen. Diese Rückblenden dienen zur Analyse der Gründe für den Seitensprung und dazu, die Situation zu regeln. Die Szene im Hotel ist für alle Beteiligten demütigend, der Ehemann will seine Frau als Nutte stigmatisieren, der Freund soll deshalb für sie bezahlen, der Kellner wird zusammengeschlagen: Die Situation gerät außer Kontrolle, der Kellner tötet den Ehemann. Der Zuschauer erfährt in der Rückblende, warum die Motelbesitzerin niedergeschossen wurde.

Die drei Regisseure setzen in diesem Drei-Episoden-Film Gewalt als Mittel der Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten ein. Das Schockelement dient dazu, den Zuschauer an die Leinwand zu fesseln. Die Gewalt unter den Protagonisten nimmt graduell zu, so daß der Zuschauer im dritten Teil schließlich Zeuge «unkontrollierbarer» Situationen wird.

Diese Verfilmungen brechen mit einer linearen Filmerzählung, weshalb sich hier ein wesentlicher Unterschied zu anderen Adaptationen von Werken des Autors Nelson Rodrigues zeigt. Die Auflösung der Filmerzählung durch die Rückblende hat Leon Hirszman bereits in seiner Verfilmung von *A falecida* (1965) eingesetzt. Ästhetik und Lebensweise sind in *Traição* im Gegensatz zu dieser frühen Verfilmung, die eher auf ein Porträt der ärmlichen Verhältnisse abzielte, sehr werbewirksam konzipiert. Insofern entspricht dieser Film einer verbreiteten Bildsprache und kann ein breites (Fernseh-)Publikum erreichen.

Der Zusammenschluß der Regisseure und Produzenten zu einer Gruppe mit professioneller Produktionsstruktur, der Rückgriff auf einen literarischen Klassiker und die Arbeit mit bekannten Filmschauspielern Brasiliens scheint diesem Episo-

denfilm ein gutes Entrée auf dem hart umkämpften Markt zu bieten. Man kann gespannt auf die nächsten Filme dieses Teams warten.

### Filmverzeichnis

Fontes, Arthur / Torres, Claudio / Fonseca, José Henrique (Reg.) (1998): *Traição*, Brasilien 1998, Dolby SR, 104 Minuten, Produktion: Conspiração Filmes, Globosat, Ravina.

### Literaturverzeichnis

Almeida, Carlos Heli de (1997): «Traição, um caso de família», in: *O Globo*, 15. April, S. 1 und 6.

Dias, Luciano (1997): «Grupo Icatu, o novo astro do mercado de audiovisual, in: *O Globo*, 22. Februar, S. 33.

Diegues, Carlos (1998): «O ar que circula em cena», in: *Bravo* 1/4, S. 77.

Filmes, Conspiração (1998): «Pressbook», Rio de Janeiro: Selbstverlag.

Rodrigues, Nelson (1961): *A vida como ela é: crônicas*, Rio de Janeiro: J. Ozon Editor.

Rodrigues, Nelson (1993): *A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é*, seleção de Ruy Castro, São Paulo: Companhia das Letras.

Thorau, Henry (1982): «Fleisch ist Sünde: über das Theater des Brasilianers Nelson Rodrigues», in: *Theater heute* 23/6, Juni, S. 53-55.

**Maria Manuela Pardal Krühler (Berlim)**

**Dificuldades do teatro português:  
*O clube dos antropófagos* de Manuel de Lima**

Falar das dificuldades do teatro português pode muito bem começar pela referência às inúmeras dificuldades que se depa-ram a quem quiser fazer investigação sobre o teatro portu-guês. Arquivos mais ou menos inacessíveis, por variadíssimas razões, que vão dos aspectos logísticos à inexistência de cata-logação e tratamento de dados, dificultam a obtenção de infor-mações preciosas, dificuldades muitas vezes só ultrapassadas pela gentileza das pessoas ligadas ao teatro, que, quando se trata do século XX, podem com as suas informações e vivên-cias colmatar as lacunas de uma investigação, dando-lhe vida e forma. A todos eles, e particularmente aos que me ajudaram no decorrer desta pequena pesquisa sobre Manuel de Lima, não posso aqui deixar de manifestar o meu agradecimento.

Falar das dificuldades do teatro português deste século ou dos séculos anteriores é ainda entrar num terreno tristemente fértil em exemplos e recheado de referências, onde tem lugar de destaque a censura, institucionalizada em Portugal desde o século XVI, e tomando, a partir desta época, diferentes formas, mas caracterizando-se por uma permanência constante, com algumas interrupções, mais ou menos curtas, ao longo da história da cultura portuguesa.

Basta referir que o primeiro livro de que há notícia ter sido sujeito a censura prévia data de 1539, cinquenta anos apenas após a impressão do primeiro livro em português de que há conhecimento, e que, a provar que o teatro, devido às suas características próprias, desde sempre esteve na mira da censura,

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*  
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, págs. 141-159

o segundo Index, datado de 1551, que pela primeira vez inclui na lista dos livros proibidos obras em português, vem proibir sete autos de Gil Vicente (Rodrigues 1980: 22-23).

Inicialmente nas mãos da Igreja Católica até à primeira metade do século XVIII, a censura dá lugar à Real Mesa Censória, por ordem do Marquês de Pombal, em 1768. É depois abolida pela rainha D. Maria I em 1794, que volta a colocá-la sob a alçada da Igreja ao desmembrá-la em três organismos diferentes, dependentes da Igreja e do Estado.

É só em 1834 que se voltará a introduzir a liberdade de imprensa em Portugal, embora com vários períodos de interrupção, nomeadamente de 1840 a 1850, em 1890 e em 1907, assim como em 1912 e durante a guerra de 1914-1918.

Abolida no final da guerra, a acção da censura prolongar-se-á, porém, para além destas datas,<sup>1</sup> sendo novamente institucionalizada em 1926, com o golpe militar de 28 de Maio.

Desde esta altura, e até à revolução de Abril de 1974, irá de decreto-lei em decreto-lei, tomando diferentes designações e formas, situação que é agravada pela criação de uma polícia política. Quanto à aguardada Primavera Marcelista, que a partir de 1968 prometia uma nova lei da imprensa, não vem de modo algum pôr-lhe fim.

Em 1972, com efeito, é publicada uma nova lei da imprensa que vem instituir o Exame Prévio. Se, por um lado, houve uma relativa liberalização com algumas das alterações que a nova lei veio introduzir, nomeadamente, devido ao facto de a censura passar a ser exercida por pessoas ligadas ao meio teatral, por outro, instituiu-se a prática da censura prévia ao espectáculo, levando à situação absurda de que muitas peças fossem primeiro montadas, vindo depois a ser objecto de censura e deixando assim de subir à cena.

É este triste panorama que serviu de quadro ao teatro português deste século, actividade que, como as outras artes,

---

<sup>1</sup> A título de exemplo, citaríamos a peça de António Ferro, *Mar alto*, censurada em 1923.

deveria, segundo um decreto-lei de 1927, ser «fiscalizada» e «reprimida» (Rebello 1977: 41).

À censura ideológica e à repressão política vêm juntar-se outras formas de censura, de ordem economico-social e até geográfica (Rebello 1977: 25), num país que sempre concentrou as suas actividades culturais nas suas maiores cidades, ou seja, em Lisboa e, eventualmente, no Porto ou em Coimbra, segundo a frase proverbial «Portugal é Lisboa e o resto é paisagem».

Eram muito poucas as peças de teatro que chegavam até à província e nos «maiores centros urbanos» o gosto do público estava educado para apreciar o teatro comercial, as comédias ao gosto burguês. A título de exemplo, em 1970, dos quase 750 mil espectadores que assistiram a peças de teatro, cerca de 300 mil, ou seja 40 %, viram a comédia *O vison voador* (Rebello 1977: 39).

Além disso, o analfabetismo foi um dos maiores problemas da cultura portuguesa sob o Estado Novo, constituindo uma arma utilizada pela ditadura para manter o povo na ignorância, ao impedir o acesso à cultura e à livre discussão de ideias. Em 1970, mais de um quarto da população portuguesa não sabia ler nem escrever, situação que a partir do censo de 1991 correspondia ainda a 12 por cento da população com mais de 15 anos.

Estes são alguns dados importantes, e de forma alguma exaustivos, que não poderíamos deixar de referir ao tentar traçar um breve quadro da situação e da vitalidade do teatro português. Porque, no que mais directamente diz respeito à produção dos textos, à escrita de obras dramáticas, há ainda a ter em conta um outro aspecto importante que é a auto-censura: escrever para quê, para quem? Para não ser representado, ou quando muito, para ser lido? Este não é o objectivo do teatro. Escrever «para a gaveta»? Ou escrever o que se pensa que se pode escrever, o que o censor poderá deixar passar? Conseguir iludir a censura?

Levantadas estas questões que se me afiguram importantes, passarei agora à abordagem da peça de Manuel de Lima *O clube dos antropófagos*, cujo percurso gostaria que seguissemos

e que me parece ilustrar bem a realidade histórica e social do teatro em Portugal durante o Estado Novo, acabando ainda, de algum modo, por ser representativa da própria história do teatro português, durante a qual, como vimos, foram muito mais os períodos em que se exerceu uma censura do que os escassos espaços de tempo em que esta não existiu.

Por outro lado, e devido às características do próprio texto, este veio a sofrer de uma outra forma de marginalização, sendo totalmente ignorado e passando despercebido tanto por parte da crítica como por parte do público, situação que tantas vezes marcou a recepção dos textos modernos ou das vanguardas em Portugal.

Publicada pela primeira vez em 1965, a peça de teatro *O clube dos antropófagos* resulta da adaptação da novela homónima de Manuel de Lima, escrita anos antes mas à data ainda inédita, devido à ausência de meios financeiros que, à última hora, terão impedido a sua publicação. Esta informação é dada pelo próprio autor no «Interfácio» à edição de 1973 de *O clube dos antropófagos*, que com a chancela da Editorial Estampa traz à luz do dia a novela, finalmente publicada em conjunto com a segunda edição da peça.

O «Interfácio» é um texto com bastante interesse a vários níveis. Por um lado, pelas referências que faz ao meio cultural lisboeta da época, às pessoas com quem o autor conviveu e aos círculos que frequentou; por outro, porque nos fornece alguns dados sobre o percurso da peça, referindo que ela nunca foi representada; e ainda, porque permite sentir a mágoa e perceber o ressentimento de um autor cuja obra nunca foi testada pelos palcos, não tendo nunca tido qualquer certeza acerca das suas qualidades e possibilidades de encenação e representação.

Se a ironia filosófica é, como afirma Jean Decottignies, a manifestação de uma impossibilidade,<sup>2</sup> a situação desta edição de *O clube dos antropófagos* é, com efeito, tristemente irónica, porquanto vê publicar uma novela que nunca chegou a sair da

---

<sup>2</sup> Decottignies (1988: 12).



gaveta por falta de meios financeiros e, ao mesmo tempo, torna a editar uma peça que nunca cumpriu o seu destino: ser encenada e representada num palco.<sup>3</sup>

O seu autor tem, aliás, consciência plena desta situação quando afirma, a propósito da tentativa frustrada por parte de João Guedes de encenar a peça para o Teatro Experimental do Porto, por esta não ter sido aprovada «pelas instâncias oficiais», designação eufemística que Manuel de Lima dá à censura no seu texto:

Uma história comum e peculiar do nosso meio artístico cuja natureza é difícil de designar, se quisermos atribuir-lhe uma relação com o contexto da vida cultural portuguesa. Por outras palavras: não se sabe ao certo se é um episódio cómico, se dramático. O facto de dois profissionais de teatro, que deram provas cabais das suas potencialidades como renovadores, autores ambos de encenações que marcaram época (a época em que estamos!), se terem interessado pelo texto, anima-me a preferir a ironia (Lima 1973: 129).

Contrariando a opinião dos que afirmam que não houve interesse suficiente por parte dos portugueses em trazer à cena os seus próprios autores dramáticos, excepção feita aos grandes clássicos, Gil Vicente ou Garrett, contrariando, em parte, os lamentos, aliás totalmente justificados, que o autor, Manuel de Lima, exprime no «Interfácio», a primeira e única tentativa de representação de *O clube dos antropófagos* foi feita um ano após a sua primeira edição, ou seja, em 1966.

A peça em um acto, como consta da ficha da Direcção Geral dos Espectáculos, é enviada pelo Círculo de Cultura Teatral para censura a 26 de Julho de 1966, dando entrada com o número 8254, e é censurada a 12 de Agosto, sendo «aprovada com cortes» e obtendo a classificação «adultos, maiores de 17».

---

<sup>3</sup> Para se ter uma ideia das dificuldades que havia em publicar, sobretudo de carácter económico, vejam-se as referências no «Interfácio» à editora Contraponto, de Luiz Pacheco, a quem Manuel de Lima chama «editor selvagem» e cujo enorme esforço reconhece (Lima 1973: 123-125).

É óbvio que um texto mutilado dificilmente poderá ter a coerência necessária à sua representação. E Manuel de Lima, no «Interfácio» de 1973, onde, muitas vezes, será necessário ler nas entrelinhas, e ao qual deu como título «Uma peça como não se faz lá fora», irá referir-se à situação nestes termos:

Por isso, quando intitulei esta comunicação «Uma peça como não se faz lá fora», título inspirado numa conversa com o editor António Manso Pinheiro, foi na intenção de lhe dar um duplo sentido e convidar o leitor a tomá-lo como uma realidade. É que, de facto, nós somos esteticamente desajeitados. Esse o motivo por que *O Clube dos Antropófagos* não conseguiu autorização de representação integral. E uma peça não pode ser representada apenas metade, quando lhe falta a habilidade estética, para que a metade eliminada lhe não faça falta. Peças destas obedecem a um princípio rudimentar: ou tudo, ou nada! Não possuem o alibi que permite absorver metade do seu corpo e com essa metade dispensar a outra, a parte «maldita». Não poderão suportar as encenações pusilânimes que escondam o seu rosto inteiro. Porque não têm mais nada para mostrar (Lima 1973: 131).

Discurso duplo, possivelmente amargo, seguramente irónico. O «nós», esteticamente desajeitado, tanto pode ser uma manifestação de modéstia face ao que se produz no estrangeiro como, hipótese que me parece mais plausível, inclui, naturalmente, nesse défice estético os seus censores. Mas parece-me transparecer aqui mais uma vez a revolta e a resignação que ao longo deste texto a ironia permite exprimir em simultâneo.

Estava dada a sentença e a peça cumpria assim o destino habitual da maior parte do moderno teatro português, com a agravante de nem sequer poder vir a fazer parte das estatísticas das peças proibidas, uma vez que a sua representação fora autorizada: «aprovada com cortes».

Passarei a expor brevemente o conteúdo da peça para tentarmos perceber por que razão a censura a mutilou. É, aliás, difícil de compreender a razão pela qual a peça, pelo seu conteúdo ideológico e pelo seu lado subversivo, pela própria violência que encena, não terá sido inteiramente censurada, mas apenas mutilada.

A acção decorre em Cuba, pequena vila do Alentejo, como será claramente dito no fim da peça, e põe em cena Falcão, um homem muito rico, que chega à vila e detém uma situação de poder, uma vez que antes de chegar, mandou o feitor, o senhor Formiga, comprar muitos terrenos e searas a perder de vista. Falcão vem acompanhado pelo seu cozinheiro, Kugulu, e pelo ajudante deste, Bicho de Cozinha.

Logo nos diálogos iniciais se manifestam vários elementos estranhos e uma certa dúvida, importante neste tipo de textos, vai-se instalando no receptor, que não sabe ainda muito bem como identificar ou classificar o texto. São, por exemplo, questões como esta que Kugulu coloca a Falcão que causam desde logo estranheza:

— Preciso de saber com urgência que espécie de bife Vossa Excelência deseja hoje para o almoço: branco, amarelo ou preto? (Lima 1973: 137).

Ou respostas como a dada por Falcão, que sugere:

— Bom, proponho um prato impessoal: «girl» à americana com óculos ... Oh! ... Não faças caso ... quero dizer, com bróculos (Lima 1973: 138).

O texto vem a revelar-se do domínio da comédia, provoca o riso, usando do trocadilho, recurso que é muito do agrado do género cómico, mas há nele, ao mesmo tempo, elementos ameaçadores, como sejam, por exemplo, os que são dados pelas didascálias.<sup>4</sup>

Joga-se, assim, entre o real mais concreto e a ficção mais irreal, embora, como adiante veremos, à medida que a acção se desenrola o real vá ocupando um lugar crescente, transformando a peça numa sátira política e social em que as referências são cada vez mais do domínio do concreto.

---

<sup>4</sup> De entre muitas, citaríamos as seguintes indicações cénicas: «(Percorre pesadamente a sala mastigando em seco com frenesi.)» (Lima 1973: 138); ou: «(Mastiga em seco tomando um ar sonhador.)» (Lima 1973: 151).

À medida que avançamos na acção começa a ficar clara a ferocidade e a voracidade de Falcão, que é uma personagem que se revela temível, assustadora, contrastando com a humildade e o servilismo de Formiga, o que, em certos momentos, atinge os limites do suportável. Outro aspecto que poderá começar a tornar-se cada vez mais insuportável para o leitor ou espectador é a certeza de que estamos a assistir ao relato de uma situação de antropofagia.

A violência de Falcão e das situações descritas, nomeadamente das humilhações cada vez mais degradantes a que o laçao Formiga é sujeito, entrelaçam-se com tiradas cómicas e cheias de imaginação como a que passo a citar:

— Senhor Falcão, fui obrigado a alterar o almoço. Acabaram-se os enlatados. Resta-nos apenas uma lata de pezzinhos-de-patinadora-sueca. Acha bem como primeiro prato? É um alimento leve, de fácil digestão (Lima 1973: 151).

Por vezes, o texto chega mesmo a atingir a náusea, ao descrever Falcão a babar-se, esfomeado, pensando naqueles que vai comer. O riso libertador, que surge com as situações absurdas e as expressões em que a linguagem procura libertar-se, sem excessos, mas dando antes lugar a uma imaginação que tenta exceder os limites do convencional, transforma-se assim muitas vezes num esgar, entre o incómodo e o insuportável para os receptores deste humor.

Estamos, como é evidente, perante uma forma de humor muito especial, o humor negro, sendo a antropofagia uma das suas temáticas de eleição.

Seguem-se algumas brevíssimas considerações sobre o humor negro na literatura.

Na história literária do humor negro existe curiosamente um pai, ou um pretendente a pai, André Breton, que na sua *Anthologie de l'humour noir* (1940) reclamou para si a paternidade definitiva do que considerou ser um novo género literário. A situação é tanto mais curiosa quanto uma das pedras basilares de toda a teorização sobre o humor negro feita por Breton

assenta numa revolta que se quer absoluta e sem retorno possível, a revolta do filho contra o domínio do pai, sendo precisamente a morte do pai uma das suas temáticas de eleição.

Humor negro e surrealismo são, como sabemos, conceitos que se ligam entre si, constituindo o humor negro uma das práticas surrealistas de eleição, aliás muito difundida e com grande adesão entre os surrealistas portugueses. Tal como acontece com o sonho, e seguindo os ensinamentos de Freud, um autor que sempre fascinou os surrealistas, há no humor negro uma força libertadora das pulsões mais íntimas e mais recônditas do ser humano. Freud acentuou o carácter libertador do humor enquanto manifestação exterior do princípio do prazer, atribuindo-lhe a mesma importância que às associações verbais.<sup>5</sup>

Ora para os surrealistas isto tem fundamentalmente duas consequências. Por um lado, há o valor atribuído à palavra, que tem precisamente esse carácter libertador, procurando-se uma nova linguagem, novas metáforas, e tentando fazer-se um corte o mais radical possível ao mudar-se a relação que as palavras estabelecem entre si. A inovação linguística implicaria então a transformação do mundo, constituindo uma forma de revolução pela palavra. Esta tem para os surrealistas, como é sabido, um valor quase mágico. Por outro lado, há a questão da expressão da revolta contra uma ordem social estabelecida, que no humor negro se manifesta de uma forma radical, não permitindo qualquer retorno possível.

Esta é a diferença fundamental em relação ao humor tradicional, que tem um carácter reintegrador, moral, procurando repor uma ordem, ao passo que o humor negro é mais do que provocação, é destruição total, razão pela qual se perceberá que a morte ou o canibalismo sejam os seus temas de eleição. Neste contexto, compreender-se-á a sua predileção pela temática da morte do pai enquanto símbolo de uma ordem estabelecida, quer social, quer estética.

---

<sup>5</sup> Freud (1905).

Em *O clube dos antropófagos*, a antropofagia institui-se de forma diversa. Não é a expressão de uma revolta, mas constitui ela mesma a ameaça externa que, no final, conduzirá alguns à revolta. Também a temática da revolta contra o universo do pai surge esbatida e toma outros contornos. O universo do pai é, de facto, o espaço do medo, da resignação e da humilhação crescente, materializadas na figura do feitor Formiga. No entanto, o universo do filho, representado pelas figuras dos filhos de Formiga, Euclides e Virgínia, não contém em si a salvação. Virgínia é a que tem medo e Euclides, símbolo da inteligência e da intelectualidade, perde-se em discursos teóricos e vagos, não acreditando numa revolução popular como forma de transformar o mundo, por esperar «a multidão ideal. A massa ideal para uma revolução!» (Lima 1973: 220). Se, do ponto de vista da ideologia, o universo do Filho está do lado da Revolução, faltam-lhe, porém, os meios e a vontade pragmática de a realizar.

A revolução em *O clube dos antropófagos* é, assim, uma revolução adiada. Há um certo pessimismo, que, no final da peça, num ambiente de miséria, em que simbolicamente todo um povo se prostitui, deixa entrever a organização de uma discreta resistência, materializada na figura de D. Formiga que agora distribui panfletos clandestinamente.

Entrecruzam-se em *O clube dos antropófagos* duas linhas aparentemente contraditórias, quando aspectos fundamentais do surrealismo surgem lado a lado com uma crítica social e política que tem um objecto bastante claro.

A peça ensaia alguns aspectos fundamentais do surrealismo, e mais concretamente do humor negro surrealista, quer na utilização de uma certa linguagem, de certas associações ou metáforas, quer na escolha e tratamento humorístico do tema da antropofagia. A relação que estabelece com o seu espectador, que vai ficando gradualmente mais incomodado, quer devido às situações de antropofagia de que se vai apercebendo, como, por exemplo, as inúmeras referências ao palitar dos dentes após o acto de canibalismo, quer pela situação cada vez mais degrada-

da e humilhante de Formiga — o que pactua com o poder, que baixa a cabeça e nunca se revolta, o que tem medo e por isso desce cada vez mais os degraus da indignidade humana — é também característica deste tipo de texto.

A antropofagia, que geralmente implica um humor sem retorno possível, impiedoso, sem qualquer carácter reintegrador, toma no texto contornos que apontam para uma moral ao visar aqui um objecto real bem preciso: o poder do capitalismo. A expressão aparece mesmo no texto, num discurso algo estranho, se não mesmo confuso, mas no qual se fala de capitalismo, chegando-se a afirmar que os capitalistas usam as pessoas (Lima 1973: 206) e denunciando-se o imperialismo, personalizado na figura de Falcão, símbolo do capital norte-americano.

O texto funciona, portanto, como uma sátira política e social, o que, com a chegada dos tão anunciados amigos e mestres de Falcão, Shark, Octopus e Wolf, se torna ainda mais agudo e perceptível. Os três recém-chegados são, evidentemente, também antropófagos e participam com Falcão num último banquete, onde o prato, muito apreciado, se compõe de miolos do povo. Durante o banquete é revelado que os mestres de Falcão são os representantes das grandes multinacionais que querem explorar as riquezas naturais do país: petróleo, carvão, diamantes.

E dá-se a surpresa final, com Falcão, que tinha ido devorando o povo daquela terra a ser ele próprio devorado pelos seus amigos. À medida que avançamos no texto, e até ao seu final, são cada vez mais manifestas as referências de carácter político. A peça mantém até ao fim o grotesco das situações, mas o *nonsense* dá progressivamente lugar à crítica da situação política portuguesa e internacional, inclusivamente com alusões à polícia política ou à guerra fria.

Este é, portanto, um texto híbrido, que acaba por conciliar surrealismo e literatura social e politicamente empenhada, um texto cuja classificação não é muito fácil devido às tendências que aqui se cruzam e sobrepõem. Se pensarmos nas querelas entre os surrealistas portugueses e os neo-realistas devido a

divergências de ordem literária e estética, poderíamos até dizer que aqui se encontram duas linhas contraditórias.

Mas há, pelo menos, duas explicações para tal. A primeira é a de que o surrealismo português tomou, como é evidente, o seu próprio caminho, dentro da sua especificidade, e sendo um movimento que não visava uma relação de carácter imitativo, directa e imediata, com o real, acabou por desenvolver-se, tardia, mas de maneira relativamente longa, num país a viver sob uma ditadura e submetido a uma repressão feroz, onde era praticamente impossível não tirar as consequências desse facto. Isto se pensarmos na importância que os ideais de liberdade, de revolta e de libertação do homem, de revolução pela palavra, tiveram para os surrealistas, faz todo o sentido. Há outros casos de uma literatura que recorre também ao humor negro ou a uma linguagem e a um imaginário tipicamente surrealistas para satirizar o real, como acontece com Mário Henrique Leiria, e que por isso não se compromete necessariamente com grupos ou com qualquer poder político, fazendo antes a apologia da revolução e da liberdade total.

Quanto à segunda, diz especificamente respeito ao autor deste texto dramático, e aí as informações chegaram-me às mãos por duas vias distintas: aquilo que disse de si próprio no «Interfácio» desta obra e nalguma das poucas entrevistas que deu, e o que os que o conheceram pessoalmente, como António Manso Pinheiro, o editor da Estampa, dele contam.<sup>6</sup>

Manuel de Lima terá sido um livre pensador, um *outsider*, não se tendo nunca comprometido com grupos ou movimentos. Era um estranho misto de «gentleman» e de «vagabundo», de modos requintados e, ao mesmo tempo, sem dinheiro para pagar os quartos alugados onde ia vivendo. Uma vez, conta o seu amigo de longos anos, o cenógrafo Mário Alberto, foi posto na

---

<sup>6</sup> Dada a quase total ausência de bibliografia sobre Manuel de Lima, foram estes os dados em que me baseei. É de referir que se torna difícil obter informações sobre a sua pessoa, ao ponto de António Manso Pinheiro me ter afirmado que, tendo sido muito seu amigo, nem a idade lhe conhecia, de tal forma ele mantinha o seu espaço secreto.



rua e teve de deixar à pressa o quarto alugado onde vivia, tendo lá abandonado os seus manuscritos e o instrumento que tocava enquanto músico profissional, a viola de arco.<sup>7</sup> Esta é uma das razões pela qual se terão perdido alguns manuscritos, segundo consta, mesmo os da maior parte da obra publicada em vida.

*O clube dos antropófagos* foi escrito, segundo informações dos que o conheceram, a bordo de um barco de cruzeiros, entre os Estados Unidos e Cuba, na época ainda da ditadura de Baptista, quando, para sobreviver, Manuel de Lima se empregava a tocar em cruzeiros. Neste contexto, fica esclarecido o paralelismo que estabeleceu entre a situação da ilha e a pequena vila de Cuba, no Alentejo, uma das regiões de Portugal que mais viveu a pobreza e o abandono durante a ditadura.

Trata-se de uma peça profundamente anti-americana e, curiosamente, quem como Natália Correia o conheceu bem, diz ter-se tratado de um homem extremamente avesso à política, paradoxo que, se pensarmos no quadro que dele procurei traçar, acaba por fazer algum sentido.

Também no que toca às suas afinidades ou simpatias literárias, volta a manifestar-se em Manuel de Lima um profundo sentido de independência e alguma solidão. Esta questão merece-nos uma nova referência ao «Interfácio» de 1973, que contém informações preciosas nesse sentido. Aí procura Manuel de Lima traçar o quadro de uma certa vanguarda de Lisboa, marginal e sem dinheiro, com a qual estabelece uma relação de proximidade e, ao mesmo tempo, de distância. Ao mencionar o grupo dos surrealistas, utiliza um surpreendente «nós», referindo-se-lhe nestes termos:

O ambiente em que vivíamos nessa ocasião, nos meados dos anos cinquenta, nós, os que formávamos um grupo heterogéneo e muito dividido

---

<sup>7</sup> A história faz parte de um testemunho dado por Mário Alberto num texto que veio a ser publicado no catálogo da peça levada a cena pela Companhia de Teatro da Veredas em 1993, baseada no romance de Manuel de Lima *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido* (1953).

internamente, que depois se desintegrou (entre desentendimentos, promoções, náuseas e mortes ...) [...] (Lima 1973: 122).

Esta é uma descrição perfeita deste meio, dos que frequentavam o Grupo do Café Gelo e, pegando nas palavras de Manuel de Lima, se debatiam num ambiente de «segregacionismo», de «isolamento do público» numa «atmosfera de resistência» (Lima 1973: 122). Esta é também uma perfeita descrição do ambiente das vanguardas portuguesas, que sempre tiveram um carácter profundamente marginal, com enormes dificuldades em comunicar com o ambiente cultural do país, que nunca as compreendeu ou integrou minimamente na sua época:

À margem da periferia das editoras, excepção feita à «Contraponto», que Luiz Pacheco animava com grandes dificuldades, tínhamo-nos habituado a escrever por um imperativo biológico, e porque exigíamos tacitamente uns dos outros uma afirmação pessoal qualquer, como condição de nos frequentarmos (Lima 1973: 122-123).

Escrevia-se para a gaveta ou para o grupo. As dificuldades de difusão do texto e a sua consequente marginalização encontram por um lado explicação no isolamento intelectual dos que se moviam neste meio da vanguarda lisboeta, assim como na ausência de meios financeiros que permitissem levar os textos até junto do público. E havia ainda, evidentemente, a acção da polícia política e da censura.

No caso concreto do teatro, os aspectos de ordem financeira e a repressão tomaram contornos ainda mais dramáticos. Ainda com uma dificuldade adicional, resultante do facto de os textos dramáticos de influência surrealista terem sido aqueles sobre os quais a mão da censura se tornou mais pesada.

Nesta ordem de ideias, António Tabucchi refere-se ao teatro de tendência surrealista como um teatro sem palco:

Se al teatro Portoghese manca spesso, per forza di cose, un palcoscenico, al teatro di tendenza surrealista il palcoscenico è stato negato totalmente perchè la sua impertinenza, la sua scomodità ne hanno fatto il teatro più censurato del Portogallo. Mai una commedia surrealista è salita sui palchi

nazionali, e spesso molti testi sono stati ritirati dalla circolazione (Tabucchi 1976: 59).

São peças de autores como Jorge de Sena, *Amparo de mãe* (1951) e *Ulisseia adúltera* (1952), ou é também o caso da primeira peça de Natália Correia *Sucubina ou a teoria do chapéu* (1952), escrita de parceria com Manuel de Lima e levada à cena em 1953. Contrariamente ao que por vezes se tem afirmado, esta não foi a única peça escrita em conjunto por Natália Correia e Manuel de Lima. Também *Dois reis e um sono* (1956) nasceu desta colaboração entre os dois autores, tendo sido representada pela Companhia de Teatro do Gerifalto no Teatro Monumental, na época de 1957-1958.<sup>8</sup>

Mas estas são praticamente as excepções a confirmar a regra. Foram, de facto, muitas as peças que não conseguiram subir aos palcos, tendo, por exemplo, ficado por representar textos dramáticos como *Progresso de Édipo* (1957), ou *A pécora*, escrita em 1966, mas só publicada em 1983, ambas de Natália Correia, ou, de Mário Cesariny, *Um auto para Jerusalém*, escrita nos anos cinquenta e só publicada em 1964, e *Inquérito*, espécie de «cadáver esquisito» teatral publicado em 1971.

Também *O clube dos antropófagos* nunca chegou a ver as luzes do palco, nem o seu autor chegaria a ver a sua peça representada em vida, uma vez que viria a morrer em 1976. Pegando na ironia, a que ele próprio tantas vezes recorre no seu «Interfácio», gostaria de terminar relatando duas ocorrências irónicas.

A primeira diz respeito ao facto de *O clube dos antropófagos* ter finalmente conseguido ser representado, muitos anos após a morte do seu autor, na televisão, numa realização de Fernando Midões feita para a RTP em 1991. Se pensarmos na opinião profundamente negativa que Manuel de Lima emite no «Interfácio» da edição de 1973 sobre o papel devastador da

---

<sup>8</sup> Ambas as peças se encontram inéditas.

televisão na cultura portuguesa, estamos perante a primeira situação irónica.

A segunda ironia talvez seja um pouco menos «negra». Se a peça que Manuel de Lima escreveu nunca chegou aos palcos dos teatros, digamos que, de uma certa forma, terá acabado por perder o comboio do seu tempo, podendo considerar-se, sob alguns aspectos, datada, o que poderá ainda ser discutível,<sup>9</sup> um outro texto seu mereceria a honra de subir aos palcos. A novela *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*, publicada pela primeira vez em 1953 pela Contraponto de Luiz Pacheco, foi adaptada para teatro por José Carretas e Teresa Faria e estreou em finais de 1993, mantendo o título original, pela mão da jovem Companhia de Teatro da Veredas. A peça foi acolhida pela crítica com sucesso.

E para terminar, em tom quase panfletário, e particularmente para os pessimistas, que insistem em ver nos portugueses a ausência de uma alma dramática: o teatro português existe, e sempre existiu, apesar das dificuldades enormes por que sempre passou. A ditadura do Estado Novo foi extremamente prejudicial no que diz respeito ao teatro na medida em que inviabilizou substancialmente a sua real existência, desmotivando, por outro lado, os que se lançaram na sua criação. A impressão que dá é que a censura se lançou ainda mais ferozmente sobre o teatro português do que sobre o estrangeiro, e que, apesar do evidente atraso na divulgação em Portugal dos mais importantes autores dramáticos estrangeiros, estes conseguiram muitas vezes a autorização necessária que foi negada aos textos portugueses.

Hoje, as dificuldades serão outras, mantendo-se algumas, nomeadamente as de carácter socio-económico. Mas, apesar destas, e contrariando a opinião de alguns críticos, que quase chegam a negar a existência de um teatro português, vozes às

---

<sup>9</sup> Num testemunho pessoal que me foi dado ao telefone pelo realizador Fernando Midões, o facto de a peça ter sido representada para a televisão na altura da Guerra do Golfo veio trazer-lhe de novo uma certa actualidade do ponto de vista político, facto que Natália Correia, a quem foi pedido que fizesse a apresentação da peça, não deixou de sublinhar.

quais se juntam, por vezes, com toda a legitimidade, os testemunhos magoados dos homens e mulheres de teatro, dando conta das dificuldades por que passaram e contribuindo assim, involuntariamente, para manter este equívoco, o teatro português, tal como sempre existiu, continua também vivo.<sup>10</sup>

## Bibliografia

### Obras

- Breton, André (1991): *Anthologie de l'humour noir*, Paris: Jean-Jacques Pauvert [1940].
- Cesariny, Mário (1965): *Um auto para Jerusalém*, Lisboa: Minotauro.
- Correia, Natália (1957): *O progresso de Édipo*, Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa.
- Correia, Natália (1983): *A pécora*, Lisboa: Dom Quixote.
- Lima, Manuel de (1972): *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*, Lisboa: Estampa.
- Lima, Manuel de (1973): *O clube dos antropófagos*, Lisboa: Estampa.
- Lima, Manuel de (1993): *Malaquias: a história de um homem barbaramente agredido, de Manuel de Lima*, programa da peça levada à cena pelo Teatro de Veredas.

---

<sup>10</sup> A prová-lo está o facto de que, quando surgem os estudos neste domínio, aparecem também as listas de peças de autores portugueses representadas. Vejam-se, por exemplo, Seródio (1994) ou a obra recentemente editada de Sebastiana Fadda (1998).

## Estudos

- Barata, José Oliveira (1997): «The Historical Parable in Contemporary Portuguese Drama», em: Kaufman, Helena / Klobucka, Anna (eds.) (1997): *After the Revolution: Twenty Years of Portuguese Literature, 1974-1994*, Londres: Associated University Presses, págs. 108-126.
- Decottignies, Jean (1988): *Écritures ironiques*, Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Fadda, Sebastiana (1998): *O teatro do absurdo em Portugal*, Lisboa: Cosmos.
- Floeck, Wilfried (1997): «Das Theaterwesen in Portugal», em: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (eds.) (1997): *Portugal heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, págs. 531-543.
- Freud, Sigmund (1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig; Wien: Deuticke.
- Porto, Carlos (1973): *Em busca do teatro perdido, 1958-1971*, Lisboa: Plátano.
- Programa do espectáculo «Malaquias: a história de um homem barbaramente agredido»* (1993), Massamá: Companhia de teatro da Veredas.
- Rebello, Luiz Francisco (1967a): *História do teatro português*, Lisboa: Portugalíia.
- Rebello, Luiz Francisco (1967b): *História do teatro português*, Lisboa: Europa-América.
- Rebello, Luiz Francisco (1967c): «Presença (e ausência) da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo», em: *O tempo e o modo* 50-53 (Lisboa), págs. 577-585.
- Rebello, Luiz Francisco (1977): *Combate por um teatro de combate*, Lisboa: Seara Nova.
- Rodrigues, Graça Almeida (1980): *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

- Serôdio, Maria Helena (1994): «O teatro em Portugal hoje: breve caracterização», em: *Vértice* 59 (Março-Abril), págs. 58-66.
- Stegagno Picchio, Luciana (1969): *História do teatro português*, Lisboa: Portugália.
- Tabucchi, Antonio (1976): *Il teatro portoghese del dopoguerra (trent'anni di censura)*, Roma: Edizioni Abete.
- Vilaça, Mário (1963): «Panorama do teatro português contemporâneo», em: *Vértice* 23/234-236, págs. 205-220.





## Manuela Nunes (Augsburg)

### «... *il est temps! levons l'ancre*» — die Reise der Adelaide Cabete nach Lília Jorge: Anmerkungen zu *A maçom*

Allein der Titel von Lília Jorges erstem Stück — *A maçom*<sup>1</sup> — weckt die Neugier des Lesers. Die literarische Gestalt des Freimaurers ist traditionell — wie nicht anders zu erwarten — männlichen Geschlechts. In der europäischen Literatur gibt es seit der Entstehungs- und Blütezeit der Freimaurerei im 18. Jahrhundert zahlreiche Beispiele für solche Gestalten. Erwähnt seien hier lediglich drei Beispiele aus dem 20. Jahrhundert, nämlich die skurrile Gestalt des Physiologen und Freimaurers Anthime Armand-Dubois aus André Gides Roman *Les caves du Vatican*, die bekannte Figur des italienischen Freimaurers Settembrini aus Thomas Manns *Zauberberg* und das Panorama der Geheimgesellschaften aufklärerischer und insbesondere antiaufklärerischer Prägung, die Umberto Eco in seinem Roman *Il pendolo di Foucault* darstellt. Das Ungewöhnliche bei Lília Jorge ist nun die Verbindung beider Motive: Freimaurerei und Weiblichkeit, zumal die Frage der weiblichen bzw. Männern wie Frauen offenstehenden Freimaurerei aus historischer Sicht eine durchaus bewegte, ja gar polemische Entwicklung bis in die Gegenwart hinein erfahren hat.

*A maçom* stellt eine Episode aus dem Leben einer historischen Gestalt, Adelaide Cabete, dar. Diese — sie lebte zwischen 1867 und 1935 — war die dritte Frau, die in Portugal im Jahre

---

<sup>1</sup> Jorge (1997a).

1900 ihr Medizinstudium abschloß, und wurde eine engagierte Ärztin, Publizistin und Kämpferin für die Rechte der Frau sowohl in der Gesellschaft als auch innerhalb der Freimaurerei, der sie angehörte.<sup>2</sup> Das Stück spielt an Deck eines Schiffes, das auf dem Weg von Lissabon nach Luanda ist. An Bord befindet sich Adelaide Cabete in Begleitung ihres Neffen Arnaldo Brasão. Man steht kurz vor der Überquerung des Äquators. Es ist der 29. Januar 1929, der Tag des 62. Geburtstags von Adelaide Cabete. Aufgrund eines Artikels in der Zeitung *O rebate*, der aus diesem Anlaß veröffentlicht wurde, planen die Passagiere der ersten Klasse eine Geburtstagsfeier für sie. Aus dem Gespräch zwischen ihr und ihrem Neffen wird deutlich, daß sie von einer sonderbaren Stimmung erfaßt ist. Die engagierte Ärztin und Menschenfreundin zögert, den Passagieren der dritten Klasse, unter denen eine Epidemie grassiert, zu Hilfe zu eilen. Sie zweifelt an der Richtigkeit ihres Lebenswegs, stellt ihr bisheriges politisches und soziales Engagement in Frage, was bei ihrem Neffen, dem sie seit seiner Kindheit Vorbild und Mentor gewesen ist, auf Unverständnis und Empörung stößt. Die Ursache für diese Stimmung hängt mit der Erinnerung an ihren verstorbenen Mann zusammen, die von der Gestalt eines Mitreisenden, des Bankiers, heraufbeschworen wird. Schließlich läßt sich Adelaide Cabete doch von den Müttern der kranken Kinder dazu bewegen, in das untere Deck zu gehen. Die Empörung bei den Mitreisenden der ersten Klasse ist groß. Zwischen der jungen Mitreisenden Leonor und Arnaldo Brasão findet ein Gespräch statt. Adelaide hatte die junge Frau, deren Interesse für ihren Neffen deutlich war, diesem als Braut empfohlen. Doch Arnaldo ist auf seine Tante fixiert. Ihr Vorbild und die Bindung an die soziale, politische und freimaurerische Sache verhindern, daß er eine ernsthafte erotische Bindung eingeht. Adelaide kommt mit den Laken der kranken Kinder, die sie gepflegt hat, aus dem unteren Deck zurück. Im Dialog mit dem Neffen rekapituliert sie die Umstände, die sie zur

---

<sup>2</sup> Siehe Magalhães (1997b: 33-43).

Abreise veranlaßt haben. Der Kapitän, der die durch die aufgehängten Laken verursachte Veränderung der Bewegung des Schiffs gemerkt zu haben meinte, tritt auf. Auch er erinnert Adelaide an eine Person aus ihrer Vergangenheit, doch das Erscheinen der anderen Herren, die ihr einen Geburtstagskuchen bringen, verhindert die Konkretisierung ihrer Vision. Das Geburtstagsfest beginnt und wandelt sich allmählich für Adelaide zu ihrer eigenen freimaurerischen Initiationsfeier. Es ist der Neffe, der sie auf den Boden der Realität zurückbringt. Mit einem kurzen Wortwechsel über den Unterschied zwischen Schein und Realität, gefolgt von der Rückkehr der Logenbrüder, die Adelaide Cabete abholen, endet der erste Akt.

In den Dialogen wird der historisch-politische Hintergrund deutlich, der die Hauptfiguren zur Auswanderung veranlaßt hat. Und daraus ergibt sich die symbolische Bedeutung, die Lidia Jorge der Reise als literarischem Motiv abgewinnt.

Die aus einfachen Verhältnissen stammende junge Frau bildete sich mit der Unterstützung ihres viel älteren Ehemannes Manuel Fernandes Cabete, der bis zu seinem Tode 1915 stets ihr Mentor blieb, weiter. Sie wurde Frauenärztin, eine überzeute Mitkämpferin für die Rechte der Frau innerhalb der Freimaurerloge und für die Ersetzung der Monarchie durch die Republik. 1907 wurde sie in der Loge «Humanidade» initiiert. Es handelte sich hierbei nicht um eine gewöhnliche sogenannte «Adoptionsloge», die traditionelle Form der Aufnahme von Frauen in die Freimaurerei.<sup>3</sup> Die «Humanität» wurde als unabhängige Frauen-

---

<sup>3</sup> 1717 entsteht die spekulative Freimaurerei mit der Gründung der «Großloge von London und Westminster». 1723 verfaßt Reverend James Anderson die ersten Statuten der Freimaurerei «The Constitutions of the Free-Masons», die ausdrücklich die Frauen von der Loge ausschlossen: «The persons admitted Members of a Loge must be good and true Men, free-born and of mature and discreet Age, no Bondmen, no Women [...]». Es gibt zwar Überlieferungen über den baldigen Zugang von Frauen zu bestimmten Logen, belegt ist jedoch nur, daß ab 1774 der «Grand-Orient de France» Frauenlogen anerkennt, die unter der Obhut der Männerlogen eingerichtet und deshalb wohl als «Adoptionslogen» bezeichnet wurden.

loge mit gleichen Rechten und Pflichten wie die Männerlogen vom regulären «Grande Oriente Lusitano Unido» (G.O.L.U.) am 8. April 1907 anerkannt. Diese portugiesische Sonderentwicklung des Status der Frau innerhalb der Loge wird von Fernando Marques da Costa, auf dessen Arbeiten Lúdia Jorge sich ausdrücklich beruft,<sup>4</sup> einleuchtend als Ergebnis des Einflusses von Auguste Comtes Positivismus und seiner sozialen Theorie auf die republikanische Bewegung dargestellt.<sup>5</sup> Bekanntlich nahm die Freimaurerei in den romanischen Ländern wesentlich politischere Züge als in England und Deutschland an. So unterstützten die portugiesischen Freimaurer die republikanische Sache tatkräftig. Dem Einfluß der Frauen traute man die Verbreitung der sozialen Ziele des Positivismus auf emotionaler Ebene zu. Die Frauen wurden somit gerufen, um zur Konkretisierung eines von den Männern bestimmten politischen Projektes — der Ausrufung der Republik — beizutragen. Sie selbst hofften (wie übrigens bereits anläßlich der Französischen Revolution) durch ihre Mitwirkung die Unterstützung der Männer bei der Erlangung von mehr politischen Rechten zu gewinnen. Hauptsächlich ging es ihnen dabei um das Stimmrecht. Im geschlossen System der Loge sollte das in der Gesellschaft angestrebte Ziel erprobt werden. So gehörten damals die bedeutendsten Feministinnen der Freimaurerei an. Ihre Hoffnungen wurden enttäuscht. Nach Ausrufung der Republik im Jahre 1910 verweigert die Verfassung den Frauen das Stimmrecht.<sup>6</sup> Auch innerhalb der Loge werden ihre Gleich-

---

Hierzu siehe Costa (1979: 44-45) sowie Lennhoff / Posner (1932: 17-18).

<sup>4</sup> Jorge (1997b: 14).

<sup>5</sup> Zur Geschichte der weiblichen Freimaurerei zur Zeit der ersten portugiesischen Republik siehe Costa (1986).

<sup>6</sup> Die erste portugiesische Wählerin war Carolina Angelo (1877-1911), Ärztin und Kampfgenossin von Adelaide Cabete, die aufgrund einer «linguistischen Lücke» im Verfassungstext am 28. Mai 1911 wählen durfte. Das Gesetz besagte, daß nur Familienoberhäupter — «chefes de família» — wahlberechtigt waren, ohne ihr Geschlecht ausdrücklich zu spezifizieren. Da auf Portugiesisch das Wort «chefe» sowohl männlich wie weiblich ist,

heitsansprüche zunehmend in Frage gestellt. 1913 verlassen einige Frauen das G.O.L.U. und treten einer unabhängigen Obödienz bei. Nach einer kurzen Zeit der Annäherung um 1920, die mit einer Krise der Republik zusammenhing und eine Spaltung zwischen den gemäßigten Frauen um die Schriftstellerin Ana de Castro Osório (1871-1935) und der radikaleren Gruppe um Adelaide Cabete bewirkte, werden die Frauen endgültig vom G.O.L.U. vertrieben, als dieser dem internationalen Druck nachgibt und 1923 der Großmeister Magalhães Lima die Statuten der internationalen Freimaurerorganisation — der «Association Maçonnique Internationale» — unterzeichnet, die den Ausschluß der Frauen festlegen. Adelaide Cabete findet sich mit dieser Situation nicht ab, gründet zusammen mit zwanzig Frauen und ihrem Neffen als einzigem Mann die Loge «Humanidade do Direito Humano» und erwirkt ihre Eingliederung in die französische, sowohl Männern wie auch Frauen offenstehende Obödienz «Ordre maçonnique mixte international Le Droit Humain». Auf diese Ereignisse spielt Adelaide an, als sie dem Neffen einen Brief diktiert:

Irmãos / em mil novecentos e sete, prometeram-nos a nós, senhoras / Que seríamos independentes e iguais [...] Que poderíamos ter as nossas lojas / e sermos senhoras de nós, senhoras / e através das mulheres / mudar todas as mulheres / através das mulheres, mudar os filhos / e através dos filhos, mudar a pátria vil em que vivíamos e vivemos. / [...] Tanto prometeram, que consentiram / e nesse mesmo ano, foi criada a Loja Humanidade ... [...] Mas prometeram, porque vos convinha. Porque queriam a nossa convivência / o nosso silêncio / a nossa força secreta para vos ajudar a derrubar a Monarquia. / E derrubámos. / Mas derrubada ela / ignorando que tínhamos sido pioneiras na criação de lojas de mulheres / retrocederam / e mentiram / e calaram-nos / insultando-nos. / E desapareceu a Loja Humanidade / e nós, mulheres, desentendemo-nos e guerreámo-nos / e as

---

erfüllte Carolina Angelo als alleinerziehende Witwe und berufstätige Ärztin die Gesetzesvoraussetzungen. Sie durfte aufgrund eines Urteils des Richters João de Castro Osório, selbst Freimaurer und Vater der berühmten Feministin und Schriftstellerin Ana de Castro Osório, unter Polizeischutz wählen. Daraufhin wurde der Gesetzestext entsprechend geändert.

poucas que resistimos tivemos de nos filiar / no Supremo Conselho Nacional Misto, para existirmos ... (Jorge 1997a: 28).

Es ist eine enttäuschte, desillusionierte Frau, die 1929 der Heimat den Rücken kehrt. 1926 hatte die lange Zeit der Diktatur begonnen, die erst am 25. April 1974 ihr Ende fand. Der Druck auf die Freimaurerei stieg an. Bald sollten Verfolgungen einsetzen.<sup>7</sup> Darauf spielt der General an, als er im zweiten Akt behauptet:

Desde há dois anos que os padres estão voltando e os Maçons estão partindo. Aliás, tenho notícia segura de que contam assaltar-lhes o Templo e confiscar-lhes os bens (Jorge 1997a: 76).

Alle Ideale, für die Adelaide Cabete gekämpft, denen sie ihr Leben gewidmet hatte, werden mit Füßen getreten. Sie faßt die Lage mit folgenden Worten zusammen:

As liberdades individuais já não existem / A imprensa não pode falar. Para onde vamos? (Jorge 1997a: 49).

Der Neffe, der ihren Kampfgeist vermißt, beschreibt sie als «sucumbida, triste, perjura» (Jorge 1997a: 49).

Im Programm der Theateraufführung schreibt Lúcia Jorge:

Adelaide Cabete oferecia, a partir do âmago da sua própria vida, a imagem duma época que ela própria representava e repelia (Jorge 1997a: 14).

---

<sup>7</sup> Tatsächlich wurde der Sitz des «Grande Oriente Lusitano», der «Grémio Lusitano», am 16. April 1929 von der Nationalgarde und der Polizei unter Beteiligung zahlreicher Zivilisten angegriffen und teilweise verwüstet. Die Freimaurer, die sich darin aufhielten, wurden vorläufig festgenommen. Zwischen 1930 und 1935 hörte die Verfolgung nicht auf. Schließlich wurde die Freimaurerei Anfang 1935 verboten. Hierzu siehe Marques (1998: 48-53) sowie Marques (1983).

In einem Interview im *Jornal de letras* berichtet die Autorin, daß es die problematische Seite einer außergewöhnlichen Persönlichkeit gewesen sei, die sie angeregt habe:

Não me interessava a mulher pia. Interessa-me, sim, esta mulher que conheceu um drama interior muito intenso. [...] Na noite em que decorre a peça, ela é uma mulher verdadeiramente despojada e pobre [...], em luta com a história (Jorge 1997c: 39).

Das Stück handelt von der persönlichen Krise, die sich aus der gesellschaftspolitischen Situation ergibt.

Als die historische Realität allem widerspricht, was die idealistische humanitäre Weltsicht ausmacht, in die ihr Mann sie eingeführt hatte, gerät Adelaide Cabete in tiefsten Zweifel. Ihr anthropozentrisches Weltbild wankt, sie wendet sich der Tierwelt zu. Sie rechtfertigt ihre Haltung durch die Stimme des Schattens ihres Mannes. Diese Rede ist gleichzeitig durch Bitterkeit und tiefe Ironie gekennzeichnet; zudem hat sie auch prophetischen Charakter, wenn sie auf die künftige Rolle der Emigration anspielt:<sup>8</sup>

Ainda ontem o teu tio me dizia — Sê boa exclusivamente para com os animais. [...] Como vais no mar, não te esqueças de ser boa para com os peixes [...]. Sê também muito boa para com os cães que vão nesse navio. [...] Cuida-lhes das patas e do pelo. E das pulgas. [...] Deves ser boa sobretudo para com o pulguedo que vai nesse navio, Adelaidinha. Portugal inteiro está exportando gente em barcos para os quatro continentes, e onde está um português, está a recordação dum exército de fome, trabalho braçal e pulgas. A década de 30 há-de espalhar esse exército até aos confins do mundo. Onde tu estiveres, propaga a espécie. Vamos enfeitar o mundo de portugueses, tinha e pulgas — disse-me ele (Jorge 1997a: 32-33).

---

<sup>8</sup> Portugal hat seit dem 15. Jahrhundert, der Zeit der portugiesischen Entdeckungen und der Kolonialisierung Afrikas und Brasiliens, eine lange Tradition der Emigration. Mit der Errichtung des «Estado Novo» ab 1928 setzt eine Welle der Auswanderung ein, die auf persönliche, in der Hauptsache wirtschaftliche Motive zurückzuführen ist. Afrika und Südamerika sind die Hauptziele, erst in den sechziger Jahren setzt die große Welle der Auswanderung nach Europa ein.

A *maçon* ist also «passageira entre passagens da vida, ou simplesmente passageira», wie Lúdia Jorge schreibt. Die Darstellung der Adelaide Cabete als Reisende ist das konsequente Ergebnis der Suche nach einem bestimmten Text:

Um texto que condensasse, num determinado ponto da sua trajetória, a tensão dramática dos momentos de inventário. Adelaide ficaria a passageira num *deck* de navio, rodeada pela figura viva de seu sobrinho Arnaldo Brasão e pela sombra do seu marido, Manuel Fernandes Cabete. [...] As silhuetas que assaltavam os sonhos da noite em que Adelaide, na minha ideia, necessariamente fora perjura, acabaram por se impor, criar cor e constituir um corpo de figuras circundantes. As figuras do seu próprio tempo, um tempo cruel e burlesco a caminho do Estado Novo (Jorge 1997b: 16).

Das Reisemotiv ist hier Metapher des Übergangs zu einer anderen historischen und persönlichen Lebensphase, Zeichen der Reise durchs Leben auf dem Weg zum Tode und zum Vergessen. Doch die Reise kann auch als Probe verstanden werden, die dem Erreichen einer höheren Erkenntnisstufe vorangeht. Gleichzeitig spielte dieses Motiv eine wichtige symbolische Rolle in den freimaurerischen Initiationsritualen, die laut Marques da Costa aus drei «Proben» bzw. «Reisen» bestanden.<sup>9</sup> Dabei kam im älteren Ritual von 1875 den vier Elementen — Erde, Luft, Wasser und Feuer — eine besondere Bedeutung zu. Arnaldo Brasão sagt dazu:

Tudo pode recomençar nesta viagem. Hoje mesmo já que estamos no meio da Terra. [...] Passado o equador, fica-se de novo no princípio do mar, o início do percurso da Água. [...] Tudo depende da vontade. Pode ser ainda o princípio do Ar, o centro da Terra, o fumo do Fogo (Jorge 1997a: 27-28).

Adelaide widerspricht:

Para mim este é o confim da Terra, a rarefacção do Ar, a evaporação da última Água. É já a cinza do Fogo (Jorge 1997a: 28).

---

<sup>9</sup> Costa (1997: 54-56).



Die Rede des Neffen ist der Diskurs der Hoffnung, des Kampfes, des ewigen Wiederbeginns, dessen Geist auch im Gedicht «Iniciação» von Fernando Pessoa zum Ausdruck kommt.<sup>10</sup> Dabei beruft sich Arnaldo Brasão auf Adelaides eigene Worte:

Pode-se voltar à infância e reentrar na câmara, no momento supremo do escuro. Acender a vela, reiniciar o juramento, recomeçar a caminhada (Jorge 1997a: 28).

Doch Adelaide, alt und müde, weiß, daß sie bereits bei der dritten symbolischen «Reise» angelangt ist, bei der sogenannten «Feuerprobe», deren Flammen die Läuterung symbolisieren, die mit der Tugend und der Erkenntnis des reifen Alters einhergeht. Ihre Vision der freimaurerischen Initiation, in der auf die symbolische Bedeutung der vier Elemente wieder eingegangen wird, bestätigt diese Sicht. Es handelt sich tatsächlich um die letzte, die schwierigste, die Feuerprobe des reifen Alters. Hier spielt die Symbolik der Lebensphasen, die im Initiationsritual von 1910 eingeführt worden war, die zentrale Rolle. Die Verstrickung zwischen Geschichte und persönlichem Schicksal wird in der kurzen Rekapitulation von Adelaides Lebensphasen deutlich. Der erste «Experte»<sup>11</sup> fragt:

Preparada para a escaldante prova do Fogo? A perigosa travessia? A grande viagem? [...] Esta é a prova do ardor, a prova da Ciência aplicada à História, da Coragem ao serviço da Humanidade. Agora, sim. Treme, candidata, treme, intrusa da História. Esta é a prova da Idade Madura ... (Jorge 1997a: 63).

Adelaide wartet auf das geheime Wort, das ihr den Sinn der Geschichte endlich erleuchten soll, doch dieses Wort bleibt unverständlich. Bezeichnenderweise wird sie wieder vom Neffen

---

<sup>10</sup> Pessoa (1986: 1133).

<sup>11</sup> «Experte» nennt man den Logenbruder bzw. die Logenschwester, dem bzw. der unter anderem die Vorbereitung des Aufnahmekandidaten obliegt. Siehe Lennhoff / Posner (1980: 456).

in die Realität zurückgeholt, mit dem Hinweis auf ihre humanitäre Pflicht, als Ärztin den kranken Kindern des unteren Decks beizustehen. Doch Adelaide hat tatsächlich eine tiefere Einsicht gewonnen. Sie bezichtigt ihren Neffen, nur die erste Realität, den Schein zu sehen. Ihre Antwort zeigt, daß sie klarsichtig geworden ist:

E o que dói, profano? Sê clarividente. Dói é saber que os filhos dos filhos dos que vão doentes, daqui a dois séculos, ainda serão os doentes. Os filhos dos mesmos, que serão filhos dos mesmos, serão sempre os mesmos. Isto é que me dói. Mas hoje, excepcionalmente, sou livre, nada me dói. (Jorge 1997a: 67-68).

Mit diesen Worten endet der erste Akt. Adelaide wird von den Logenbrüdern abgeholt. Vielleicht ist dies ein Hinweis darauf, daß sie als Ärztin und Logenschwester nicht versagen wird, wie der zweite Akt zeigt.

Hier werden wir zunächst mit den Mitreisenden konfrontiert, einem skurrilen Haufen, deren Dialog den neuen Zeitgeist verzerrt widerspiegelt, wie in den Bildern von George Grosz oder Otto Dix. Der General — vielleicht die schärfste, an den deutschen General Ludendorff erinnernde Karikatur — ist die Stimme der Gegner der Freimaurerei in ihrer demagogischsten Variante (Jorge 1997a: 74-75). Er vertritt die nach dem Ersten Weltkrieg wieder aufgetauchte Verschwörungstheorie hinsichtlich der Freimaurerei, die ihren Ursprung Ende des 18. Jahrhunderts in den absurden Thesen des Abbé Barruel hatte.<sup>12</sup> Im

---

<sup>12</sup> Seit dem 18. Jahrhundert kursierte in konservativen Kreisen immer wieder die These einer vermeintlichen freimaurerischen Verschwörung gegen die etablierte Ordnung. Diese Thesen haben ihren Ursprung in den Schriften des Abbé Barruel, der die Enzyklopädisten, Freimaurer und Illuminaten für die Französische Revolution verantwortlich machte. In Krisenzeiten tauchen derartige Verschwörungsthesen immer wieder auf. Im Ersten Weltkrieg machte man eine Verschwörung unter Führung der romanischen Loge für die Niederlage Deutschlands verantwortlich. Hauptvertreter dieser Verschwörungstheorien in ihrer extremsten und absurdesten Form war General Ludendorff. In Portugal kämpften dagegen zahlreiche Freimaurer für die

Stück finden sie ihren Niederschlag in der Vermutung des Generals und seiner Gesprächspartner — des Holzhändlers und des Bankiers —, Adelaide Cabete und ihr Neffe würden die Krankheit absichtlich in die erste Klasse schleppen. Die Art, wie der Zweifel hierüber aufgehoben wird — durch Würfeln! —, entlarvt die Absurdität der Beschuldigung (Jorge 1997a: 76-78).

Das Schiff, welches im zweiten Akt den Äquator überqueren wird, ist ein Mikrokosmos, ein konzentriertes Abbild der Gesellschaft. Die durch das Erscheinen des Geisterschiffes (offenbar die *Titanic*), das die Frauen bereits im ersten Akt gesichtet hatten,<sup>13</sup> verdeutlichte Übergangs- und Ausnahmesituation wird durch zwei weitere Szenen bestätigt: durch den erneuten Dialog zwischen Arnaldo Brasão und Leonor (Jorge 1997a: 82-84) und durch das sonderbare Verhalten des Kapitäns, den die vage Befürchtung ergreift, irgendeine Unruhe könnte sein Schiff erfassen (Jorge 1997a: 70-72). In Adelaides erneuter Begegnung mit dem Kapitän behauptet sie, er wisse genau, was an Bord vor sich gehe, und fordert ihn zum Widerstand, zur 'Verschwörung' auf.

In seiner Kritik der Inszenierung von *A maçom*, die in Lissabon in dem Teatro Nacional Dona Maria II mit Eunice Munoz in der Hauptrolle aufgeführt wurde, bemerkt Jorge Listopad, die Interpretation des Kapitäns erinnere an den «vieux capitaine» in Baudelaires Gedicht *Le voyage*.<sup>14</sup> Tatsächlich erlaubt der Text diese Interpretation des Regisseurus Carlos Avilez, denn man kann sich manche Zeile aus diesem Gedicht

---

Republik. Thomas Mann spielt in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1956: 27) hierauf an. Siehe hierzu Bieberstein (1978; 1983) sowie Nunes (1992: 72-74).

<sup>13</sup> Dieses Schiff, sowohl Anspielung auf den Mythos des fliegenden Holländers — auf portugiesisch «o navio fantasma» — als auch auf die *Titanic*, könnte als Chiffre für den Untergang einer dekadenten Gesellschaftsform gedeutet werden, und seine Rettung im zweiten Akt als Symbol für das Überleben dieser Gesellschaft in der kommenden Periode des «Estado Novo».

<sup>14</sup> Listopad (1997: 28).

aus dem Munde von Adelaide Cabete vorstellen, vor allem, wenn man vor dem Hintergrund des Initiationsrituals und seiner Symbolik mit der Reihenfolge der Strophen spielt:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!  
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,  
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:  
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!  
(Baudelaire 1972: 176-177).

Das Zögern des Kapitäns und der Nachdruck Adelaides lassen die Szene ins Visionäre gleiten. Die Figur, an die der Kapitän Adelaide im ersten Akt erinnert hatte, nimmt Gestalt an.<sup>15</sup> Es handelt sich um den Vizeadmiral Cândido dos Reis (Jorge 1997a: 86-87), ebenfalls Freimaurer und Mitstreiter für die Errichtung der Republik. Von der Niederlage des republikanischen Aufstandes überzeugt, erschöß er sich tragischerweise am Vorabend der Ausrufung der Republik.<sup>16</sup> Arnaldo Brasão unterbricht abermals die Vision seiner Tante. Der Graben zwischen Tante und Neffe vertieft sich (Jorge 1997a: 89-90). Bei dem darauffolgenden Auftritt des Bankiers gleitet Adelaide Cabete erneut in eine visionäre Begegnung mit ihrem verstorbenen Manne. Sie ist von Zweifeln, Scham und Angst geplagt:

E se de facto a Luz não atravessa o pó e os minerais? E se a Inteligência Suprema não existe, e além do pó não existe nada além do pó? E eu vivi uma mentira? Se nenhum sentido existe? E se dentro do pó existe escuro e só escuro, sem nenhuma Luz. [...] Tenho medo! Tenho tanto medo! [...]

<sup>15</sup> Wie die erwähnten Szenen zeigen, weist der Aufbau der beiden Akte gewisse Parallelitäten auf.

<sup>16</sup> Marques (1986: 1217-1218).

Se a palavra secreta é só um som, disfarçado de grandeza ... O que vai ser de nós? (Jorge 1997a: 95-96).

Das darauffolgende Geburtstagsfest scheint die Befürchtungen der *Maçon* zu bestätigen. Der allgemeine Zynismus, mit welchem die Nachricht, ein krankes Kind sei gestorben, aufgenommen wird, die Vorschläge, die Sterbenden über Bord zu werfen und die kranken Kinder mit ihren Müttern auszusetzen, entlarven, gepaart mit der frömmelnden Mitleidsheuchelei der Kollekte für die armen Mütter, das Fehlen eines sozialen Gewissens (Jorge 1997a: 101-105). Gleichzeitig steigen vier Feuerwerkskörper zu Ehren von Adelaides Geburtstag auf. Der Kapitän verabschiedet sich von ihr mit dem mysteriösen Hinweis auf einen fünften «abschließenden» Feuerwerkskörper, von dem die Ärztin befürchtet, er werde nicht aufsteigen (Jorge 1997a: 103). Mit ihrem Neffen allein geblieben, erreicht ihre Verzweiflung den Höhepunkt und nimmt hinsichtlich der Zukunft des portugiesischen Kolonialreiches prophetische Züge an:

Estive em escolas, sessões, falei, reivindiquei. E no que resultou, Arnaldo? Nada. Fez-se apenas o necessário para se falar em boa-vontade, a forma mais perversa de se dizer que não se deseja fazer nada. Nada é a segura pensão dos pobres. [...] Eu não escrevo mais. Só sei dizer que as mulheres do campo, que vão neste navio, deveriam tomar os filhos nos braços e afogá-los com as almofadas de dormir. [...] Acho que todos aqueles que vão a caminho de África para serem escravos, e escravizarem outros, ainda são mais escravos, cumprem uma tragédia detestável. E acho que, esta noite, todos deveriam morrer e ser deitados à água pela borda do navio. Amo de mais os seus rostos para os assistir (Jorge 1997a: 109-110).

Adelaide begehrt gegen Gott, den großen Architekten des Universums, auf. Ihre Feuerprobe versteht sie nun als die Verpflichtung, das tote Kind im Meer zu bestatten:

É iluminada pela luz deste intenso Fogo que eu vou ao fundo do pacote buscar o morto e lançá-lo ao mar (Jorge 1997a: 111).

Es folgt die symbolisch dichte Szene der Bestattung des Kindes, zugleich Geburtstagsfeier und Bestattungszereemonie. Der Kapitän und die Matrosen, Adelaide und die Frauen vom Lande bilden den Trauerzug. Die Freimaurerin spricht ein Totengebet, eine Mischung aus Andacht und Kinderreim. Im Hintergrund beten die Frauen eine Litanei. Der Bankier und die Künstlerin kommen hinzu. Die letzte — bisher eine eitle, gescheiterte Sängerin und die erbittertste Gegnerin Adelaides unter den Frauen an Bord — versöhnt sich nun mit ihr und stimmt in den Gesang ein. Es gelingt ihr, die Arie *O mio bambino caro* mit Bravour zu singen, so daß die Bestattung in einer Jubelszene endet (Jorge 1997a: 114-116). Eine Allianz zwischen Kunst und Ideal? Zwischen Ethik und Ästhetik?

Die anschließende Szene bildet den Höhepunkt des Zerwürfnisses zwischen Adelaide Cabete und ihrem Neffen. Dieser, der sich an der Bestattungsszene nicht beteiligt hat, mißversteht die Handlungen seiner Tante so gründlich, daß er ihre Gedanken mit denen des Herodes vergleicht (Jorge 1997a: 117). Um das Bild der Freimaurerin vor der Nachwelt zu retten,<sup>17</sup> bedroht er sie in letzter Verzweiflung mit dem Seziermesser (Jorge 1997a: 122).<sup>18</sup> Erst jetzt gesteht ihm die Freimaurerin ihr Geheimnis. In Einverständnis mit dem Kapitän hatte sie die Therapie des Schiffsarztes, die zum Tod des Kindes geführt hatte, abgesetzt und durch eine andere ersetzt. Sollte die Krankheit durch ihre Therapie nicht geheilt werden können, so sei sie bereit, mit den

---

<sup>17</sup> Brasão spielt auf die Meinungsverschiedenheiten zwischen Ana de Castro Osório und Adelaide Cabete innerhalb der Freimaurerei an: 1915 akzeptiert Ana de Castro Osório schließlich das Statut der Adoption, während Adelaide Cabete auf gemischten Logen besteht; siehe Marques (1986: 60-61).

<sup>18</sup> Das Seziermesser spielt eine wichtige Rolle bei der Charakterisierung der Gestalt des Arnaldo Brasão. Es ist Chiffre für seinen scharfen Verstand und gleichzeitig für sein aufbrausendes Temperament. Mit dem Seziermesser hatte er während des Medizinstudiums einen Kommilitonen verletzt, um das Ansehen seiner Tante, das er angegriffen glaubte, zu verteidigen; mit dem gleichen Messer hatte er im ersten Akt Leonor einzuschüchtern versucht (Jorge 1997a: 42-43).

Kranken in Pointe Noire ausgesetzt zu werden. Ihr Verhalten begründete sie vor dem Kapitän mit ihrer Freimaurerpflicht:

Um maçon é um símbolo, não é gente. [...] A grandeza não interessa. Depois de iniciado o maçon não se pertence ... (Jorge 1997a: 124).

Nun sei die Wartezeit abgelaufen, und Adelaide warte auf das vereinbarte Zeichen: den fünften Feuerwerkskörper. Als dieser am Himmel aufgeht, ist die Feuerprobe bestanden. Alle Zweifel sind beseitigt. Sie kommentiert:

É lindo o fogo do foguete (Jorge 1997a: 125).

Tante und Neffe sind versöhnt. Sie nehmen die gemeinsame Schreibarbeit wieder auf, wie zu früherer Zeit, als sie in der Zeitung *O rebate* Aufklärungsschoniken schrieben, in denen sie in die Rolle der Mutter schlüpfte und er in die der Tochter. Nun müssen sie indes im Verborgenen handeln:

Então escreve, escreve, escreve enquanto vamos foragidos, ainda não deportados, e ainda podemos escrever. Escreve depressa, às escondidas, em papéis minúsculos que metas nas algibeiras dos passageiros sem ninguém ver, que ponhas dentro dos pratos, debaixo dos copos ... Escreve que em Portugal, ainda não foi dita uma palavra subversiva (Jorge 1997a: 128).

Die junge Leonor deckt nun die zwei Gestalten, die sich umarmen und auf den Boden hinlegen, wie mit einem Leichentuch mit einem Laken zu. Ihr Auftritt ist zu Ende, ihre Zeit ist abgelaufen. In der Schlußszene erinnern sich die anderen Passagiere an die vergangene Reise. Die meisten entsinnen sich kaum noch der Freimaurerin und ihres Neffen. Nur der Bankier vermag sich noch zu erinnern, doch sein Gedächtnis behält nur Einzelheiten finanzieller Art sowie die Tatsache, daß die Sängerin als einzige die Freimaurerin in gutem Andenken bewahrte. Der Kapitän erinnert sich vor allem an Eduardo Brasão als einen unliebsamen Querulanten, der an seiner Tür einen Zettel angehängt hatte, der die Worte enthielt, mit denen auch das Stück endet:

Bem diz a minha tia que ainda não foi escrita uma palavra subversiva ...  
(Jorge 1997a: 132).

Der Zeitgeist, den Adelaide Cabete repräsentierte, war, als sie 1935 in Lissabon starb, tatsächlich überholt. Ironischerweise hatte sie noch als erste Frau in Luanda gewählt. Die Diktatur gewährte den Frauen ein beschränktes Stimmrecht, aus demselben Grund, aus dem die Republik es ihnen verwehrt hatte. Sie glaubte, die Mehrheit der Frauen würde unter dem Einfluß der katholischen Kirche konservativ wählen. Doch der Diskurs der Adelaide Cabete, der Feministin und Logenschwester, ist nicht für immer in der Versenkung verschwunden, er ist lediglich lange Zeit verschüttet gewesen und lebt nun im literarischen Text von Lúcia Jorge wieder auf.<sup>19</sup> Wie in der Bestattungsszene angelegt, strebt Lúcia Jorge eine Verbindung von Kunst und sozialem Engagement, eine Synthese von ethischem und ästhetischem Diskurs an. Sie hat es im genannten Interview im *Jornal de letras* wiederholt:

A beleza é mais vasta do que o social, mas inclui-o, sobretudo no sentido da fraternidade. A luta por estes valores faz parte da beleza (Jorge 1997c: 39).

Die Figur der Freimaurerin entspricht diesem Anspruch in besonderer Weise. Originell ist dabei die Tatsache, daß hier eine in der Literatur vorwiegend männliche Gestalt als Frau auftritt, und zwar als Initiierte, als Handelnde, als Ausführende des freimaurerischen Rituals, deren Symbolik im Stück ästhetisch ausgeschöpft wird. Durch ihre Gestalt wird eine der letzten

---

<sup>19</sup> Nicht nur auf literarischer Ebene besinnt man sich wieder der Wirkung Adelaide Cabetes. Anläßlich ihres sechzigsten Todesjahres — 1995 — erhielt sie vom Präsidenten der Republik postum den portugiesischen Freiheitsorden; sie und ihr Mann bekamen ein neues Grabmal mit einer Skulptur des Bildhauers Mário Martins; die Stadt Lissabon widmete ihr eine Vortragsreihe. Neunzig Jahre nach der Initiation von Adelaide Cabete wurde 1997 in Portugal wieder eine Frauenloge gegründet (siehe Magalhães 1997b: 43).



männlichen Domänen sozusagen auf literarischer Ebene erobert, und zwar sowohl im konsequenten Durchdenken des freimaurerischen Ideals der allgemeinen Gleichheit aller Menschen, also auch der Frauen, als auch im Sinne der modernen Frauenbewegung. Durch die Radikalität ihres sozialen Engagements, durch ihre hochmoderne, integrative Auffassung des Feminismus bot die historische Figur der Adelaide Cabete für Lília Jorge die Möglichkeit der Dramatisierung einer Krise, eines Konflikts, in dem persönliche und gesellschaftliche Aspekte unzertrennlich miteinander verwoben sind und deren Hintergrund nicht an Aktualität verloren hat.

### Bibliographie

- Baudelaire, Charles (1972): *Les fleurs du mal*, Paris: Livre de Poche.
- von Bieberstein, Johannes Rogalla (<sup>2</sup>1978): *Die These von der Verschwörung 1776-1945: Philosophen, Freimaurer, Juden, Liberale und Sozialisten als Verschwörer gegen die Sozialordnung*, Bern; Frankfurt am Main: Peter Lang.
- von Bieberstein, Johannes Rogalla (1982): «Die These von der freimaurerischen Verschwörung, in: Reinalter, Helmut (Hrsg.) (1982): *Freimaurer und Geheimbünde im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 85-111.
- Costa, Fernando Marques da (1979): *A maçonaria feminina*, Lisboa: Editorial Vega.
- Costa, Fernando Marques da (1986): *Mulheres, elites e igualitarismo na 1ª República*, Coimbra (ohne Verlagsangabe).
- Costa, Fernando Marques da (1997): «Sociedades secretas: realidades profanas», in: Magalhães (1997a: 45-59).
- Jorge, Lília (1997a): *A maçon*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Publicações Dom Quixote.
- Jorge, Lília (1997b): «A passageira», in: Magalhães (1997b: 13-17).

- Jorge, Lúcia (1997c): «'A maçon' no Dona Maria II: uma mulher livre», in: *Jornal de letras, artes e ideias* 17/691, 23. April 1997, S. 29.
- Lennhoff, Eugen / Posner, Oskar (1980): *Internationales Freimaurer-Lexikon*, Wien; München: Amalthea-Verlag (unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1932).
- Listopad, Jorge (1997): «O navio fantasma», in: *Jornal de letras, artes e ideias* 17/691, 23. April 1997, S. 28.
- Magalhães, Júlio de (Hrsg.) (1997a): *A maçon de Lúcia Jorge*, Lisboa: Teatro Nacional de Dona Maria II.
- Magalhães, Júlio de (1997b): «O percurso iluminado de Adelaide Cabete», in: Magalhães (1997a: 33-43).
- Mann, Thomas (1956): *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Marques, António Henrique de Oliveira (1986): *Dicionário de maçonaria portuguesa*, Bd. 2, Lisboa: Editorial Delta.
- Marques, António Henrique de Oliveira (1998): *A maçonaria em Portugal*, Lisboa: Gradiva.
- Marques, António Henrique de Oliveira (1983): *A maçonaria portuguesa e o Estado Novo*, Lisboa: Dom Quixote.
- Nunes, Maria Manuela (1992): *Die Freimaurerei: Untersuchungen zu einem literarischen Motiv bei Heinrich und Thomas Mann*, Bonn: Bouvier.
- Pessoa, Fernando (1986): *Obra poética e em prosa*, Bd. 1: *Poesia*, introdução, organização, bibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto: Lello & Irmãos.

**Klaus Pörtl (Mainz)**

## **Zum Standort des Theaters der neunziger Jahre in Portugal**

Eine Reihe von qualitativ überdurchschnittlichen Inszenierungen in Portugal hat in der Theatersaison 1996/97 unter Beweis gestellt, daß portugiesisches Theater heute durchaus einen Standard aufweist, der sich mit internationalem Maßstab messen läßt.<sup>1</sup> Dabei spielt die vergleichsweise mit anderen Ländern Westeuropas, in denen Theatertradition gepflegt wird, immer noch spärliche staatliche Unterstützung offensichtlich keine entscheidende Rolle, wenn auch in den vergangenen Jahren ein deutlicher Zuwachs zu verzeichnen ist. 1997 hat das Ministério da Cultura insgesamt etwa drei Milliarden Escudos für Theater bereitgestellt, davon eineinhalb Milliarden Escudos für Nationaltheater («Teatros Nacionais»). Für unabhängige Theatergruppen («Grupos Independentes») fielen circa 1,35 Milliarden Escudos ab.<sup>2</sup>

Bei einer im Verhältnis zur Größe des Landes imponierenden Zahl von insgesamt 75 offiziell registrierten Bühnen — ganz unabhängig von Qualität, Zahl der Inszenierungen oder

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu die in dieser Richtung argumentierenden Beiträge über die Situation des portugiesischen Theaters nach der Nelkenrevolution von Floeck (1997) und Grossegesse (1997).

<sup>2</sup> Siehe Ministério da Cultura (1997: 1). In diesem Zusammenhang sind die Tabellen über die steigenden staatlichen Subventionen in den achtziger Jahren, verteilt auf einzelne unabhängige Theater, sowie der abnehmende Zuschauerschnitt und die Zahl der Aufführungen über die Jahre hinweg aufschlußreich (siehe Baptista 1991: 15-17).

einer Zuschauerfrequenz — muß man die seit Generationen immer wieder gestellte rhetorische Frage «O teatro português existe?» kategorisch als unsinnig zurückweisen.<sup>3</sup> Zumindest siebenundzwanzig Theater haben einen geregelten, dreizehn davon einen über eine ganze Saison reichenden Spielplan aufzuweisen. Ich konnte mich anhand einer größeren Zahl von Inszenierungen der Theatersaison 1996/97 sowohl in Lisboa als auch außerhalb Lisboas davon überzeugen, wie lebendig zur Zeit Theater in Portugal ist.

Bei den schon längst konsolidierten «Grupos Independentes» wie *A Barraca*, *Centro Dramático de Évora*, *Comuna*, *Teatro da Cornucópia* erstaunt bei aller Verschiedenheit und ideologischem Schnickschnack vergangener Jahre die inzwischen sichtbare Kontinuität ihrer Spielpläne, die es durchaus erlaubt, die Bilanz eines eigenständigen portugiesischen Theaterbetriebs zu ziehen.<sup>4</sup>

Es war, wie sich inzwischen herausstellt, ein kluger Schachzug des Ministério da Cultura, den zwar unbequemen, aber seit über zwanzig Jahren erfolgreich das *Teatro Experimental de Cascais* leitenden Carlos Avilez 1994 zum Direktor des *Teatro Nacional D. Maria II* in Lisboa zu ernennen. Er hat es in den nun mehr als fünf Jahren seiner Intendanz geschafft, das dem *Teatro Nacional* anhaftende negative Erscheinungsbild<sup>5</sup> sowohl durch einen attraktiven Spielplan als auch mit überdurchschnittlichen Inszenierungen, zu denen auch wieder vor allem aus der Jugend ein Stammpublikum kommt, vergessen zu machen.

In einem am 25. Oktober 1996 mit mir geführten Gespräch befand Carlos Avilez die Theatersituation in Portugal als insgesamt befriedigend, vor allem das zunehmende Publikumsinteresse der Jugend sei für ihn ermutigend. Daß das Theater auf

---

<sup>3</sup> Vgl. Pörtl (1984: 229).

<sup>4</sup> Siehe dazu die diversen Spielpläne in Pörtl (1999: 1061-1074).

<sup>5</sup> Hierzu siehe Pörtl (1984: 231-232). Zum positiven Umschwung mit Carlos Avilez siehe auch Floeck (1997: 541-542), der meine Meinung teilt. Zum Spielplan des *Teatro Nacional* siehe Pörtl (1999: 1061-1065).

Lisboa fokussiert sei und die Provinz mit der kleinen Ausnahme von Porto eine Randerscheinung im Theatergeschehen Portugals darstelle, sei strukturbedingt<sup>6</sup> und ähnlich wie im Falle Spaniens mit Madrid als Theaterzentrum des spanischsprachigen Theaters zu sehen. Aus bühnentechnischen Gründen und wegen des engen Budgets sei man gezwungen, das *En-suite*-System aufrechtzuerhalten, obgleich Repertoiretheater wünschenswert wäre. Die Auswahl des Programms trifft der *director* allein: Er versucht, ausgewogen portugiesische und ausländische Klassiker zu bringen, wobei damit bekannte in- und ausländische Dramatiker bis ins 20. Jahrhundert gemeint sind, mindestens einen oder zwei moderne Ausländer, aber auch bis zu circa 50 % moderne portugiesische Autoren einzubeziehen, was in der Saison 1996/97 mit *Gladiadores* von Alfredo Cortez und der Uraufführung von *A maçom* von Lúcia Jorge in der Sala Garrett sowie mit den Inszenierungen in der Sala Estúdio (*O avião de Tróia* von Luiza Neto Jorge, *O poder do dinheiro* und *Calendário Tordo*) durchaus gelungen ist.

Die eindrucksvolle, von der Kritik stark hervorgehobene Inszenierung von Heiner Müllers *Germania 3, Os espectros do morto-homem* unter der Regie von Jean Jourdeuil<sup>7</sup> beweist, wie sehr Avilez bemüht ist, neuestes und in der kontroversen Diskussion befindliches Theater in das einst so verstaubte *Teatro Nacional* zu bringen. Mit *A maçom* der im Theater bislang kaum hervorgetretenen Lúcia Jorge<sup>8</sup> hat Carlos Avilez 1997 eine mutige Uraufführung in einer ehrgeizigen Inszenierung herausgebracht. Ein raffiniertes Bühnenbild zeigt verschiedene Ebenen eines Schiffs auf der Drehbühne, die je nach Szene Bildwechsel ermöglicht, während der Umriß des Dampfers in

---

<sup>6</sup> Siehe dazu Rebello (1986: 46-47).

<sup>7</sup> Sogar die *Süddeutsche Zeitung* berichtete darüber (siehe Hammer 1997).

<sup>8</sup> Lediglich ihr erster Roman *O dia dos prodígios* (1980) wurde von Fernando Popov dramatisiert und aufgeführt. *A maçom* ist gleichzeitig als Textausgabe erschienen: Lúcia Jorge: *A maçom*, peça em dois actos, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Publicações Dom Quixote, 1997.

seinem wuchtigen Ausmaß unverändert bleibt. Intensive Personenregie mit guten Lichteffekten geben dem lyrisch strukturierten Text dramatische Spannung. Die Titelgestalt Adelaide Cabete gilt als Schlüsselfigur der portugiesischen Frauenbewegung und ist mit ihrem sehr komplexen Charakter eine tragische Gestalt. Sie wurde 1907 Freimaurerin und war die dritte Ärztin Portugals. Das Drama schildert ihre Überfahrt von Portugal nach Angola im Jahr 1929 zusammen mit ihrem Neffen Arnaldo Brasão, den sie wie einen Sohn liebt und mit dem sie am Schluß gemeinsam den Tod findet. Gestalten aus ihrem Leben, Ideen und gescheiterte Projekte der Vergangenheit ziehen symbolüberladen auf der Seefahrt an ihr vorüber, wo sie als Ärztin armen Menschen bei einer ausgebrochenen Epidemie auf dem Schiff altruistisch hilft. Man sollte nicht unerwähnt lassen, daß begleitend zur Uraufführung eine didaktisch geschickt gewählte Vortragsreihe mit rundem Tisch zu der Thematik um und über Adelaide Cabete in der *Biblioteca Museu República e Resistência* sowie im Foyer des *Teatro Nacional D. Maria II* angeboten wurde, so daß für interessierte Theatergänger die Gelegenheit bestand, Stoff und historisches Umfeld optimal aufzuarbeiten.

In der *Sala Estúdio* wird neben gut gespielter Boulevardtheater exquisite Theaterkleinkunst wie Kabarett und Chansons angeboten. *O poder do dinheiro* (1996) brachte ein verhaltenes, unaufdringliches Kabarett mit Texten, die Macht, Einfluß, Verführung, kurz die vielseitige negative Wirkung des Geldes auf den Menschen und die Gesellschaft zum Inhalt haben.

*O avião de Tróia* ist eine gelungene Zusammenstellung von meist lyrischen Texten der 1989 mit fünfzig Jahren früh verstorbenen Lyrikerin Luiza Neto Jorge,<sup>9</sup> besorgt von der Schauspielerin Maria Emília Correia. Eine anspruchsvolle Einmannschau brachte Fernando Tordo mit seinen Chansons in *Calen-*

---

<sup>9</sup> Die Gesamtausgabe enthält alle Texte: Luiza Neto Jorge: *Poesia 1960-1989: Os sítios sitiados — A Lume — Dispersos*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1993.

*dário Tordo* (1997), das ebenfalls in der *Sala Estúdio* aufgeführt wurde. Die von mir besuchten Veranstaltungen der Studiobühne zeigten insgesamt ein hohes künstlerisches Niveau und können als Gütesiegel gepflegter Theaterkleinkunst in Portugal gelten.<sup>10</sup>

Auch das 1994 wiedereröffnete *Teatro Nacional S. João no Porto* unter der Leitung von Ricardo Pais bietet modernes und klassisches Theater auf hohem Niveau. Ich sah *Edmond* von David Mamet in der Inszenierung von Adriano Luz (1997). Der Shakespearezeitgenosse Thomas Otway hatte mit *A salvação de Veneza* ebenfalls 1997 unter der Regie von Ricardo Pais in Porto Premiere.

Die *Companhia de Teatro de Braga* ist als professionelles, vom Ministério da Cultura subventioniertes und im Kulturprogramm der Stadt Braga einbezogenes Theater seit 1984 in Braga ansässig. Zuvor war die Truppe von 1980 bis 1984 in Porto. Ihr derzeitiger Leiter ist Rui Madeira, der aus der Theatergruppe von Évora kommt.<sup>11</sup> Die eigenwillige Inszenierung von Paul Claudels *Partir a meio-dia* von Rui Madeira (1997) zeigt den künstlerischen Ehrgeiz dieser Truppe, die mit diesem Stück zum Teil allerdings etwas überfordert war. Originell war gewiß die Idee, die auf dem Deck eines Schiffs spielende Szene des 1. Aktes in den Zuschauerraum zu verlegen: Im Parkett des Theaters befand sich auf einem Baugerüst das Schiffsdeck in der Höhe von circa drei Metern montiert, die Zuschauer durften daher im 1. Akt der Aufführung nur ab dem 2. Rang aufwärts beiwohnen, den beiden übrigen Akten dann im Parkett, weil die Szene sich auf der eigentlichen Bühne abspielte. Eine beachtenswerte, didaktisch durchaus erwähnenswerte Leistung der Truppe ist der Umstand, daß man den Text

---

<sup>10</sup> Einen ganz anderen Eindruck konnte man von den Aktivitäten in der *Sala Estúdio* zu Beginn der achtziger Jahre gewinnen (siehe dazu Pörtl 1984: 232).

<sup>11</sup> Vgl. den Spielplan der *Companhia de Teatro de Braga* im Anhang 3 zu Pörtl (1999: 1066).

eigens für die Inszenierung übersetzte und in gedruckter Form vor der Aufführung verkaufte.

*A Escola da Noite* hat neuerdings im Pátio da Inquisição in Coimbra seine Bühne und ist 1992 als Experimentiertheater aus dem Studententheater Coimbras hervorgegangen. Sein künstlerischer Leiter ist derzeit António Augusto Barros. Erkennbarer Schwerpunkt ist zweifellos der Dramatiker Gil Vicente, dessen Texte sprachlich aktualisiert werden; als neue Hoffnung der portugiesischen Gegenwartsdramatik sieht man Vicente Sanches, dessen *A birra do morto* 1995 aufgeführt wurde.<sup>12</sup>

Das Lissaboner *Teatro da Cornucópia* hat schon vor der Nelkenrevolution 1973 mit klassischen Stücken (Molière und Marivaux) sein anspruchsvolles Programm begonnen, das es ununterbrochen bis heute mit Schwerpunkt auf der zeitgenössischen Dramatik dieses Jahrhunderts, aber durchaus auch mit Klassikern der Weltliteratur aufrechterhält.<sup>13</sup> Über sechzig Inszenierungen haben seither in dem 1975 bezogenen *Teatro do Bairro Alto* stattgefunden,<sup>14</sup> der prominenteste führende Kopf in der Leitung ist von Anfang an bis heute Luís Miguel Cintra, der sich als Schauspieler und Regisseur in Portugal einen Namen gemacht hat.

Die *Comuna* mit ihrer bewußt differenzierenden Bezeichnung *teatro de pesquisa* gehört mit João Mota als Begründer im Jahr 1972 und stets präsenten künstlerischen Leiter<sup>15</sup> zweifellos zu den bedeutendsten unabhängigen Gruppen in Portugal. «Die Inszenierungen der *Comuna* sind inzwischen zu einer Art

<sup>12</sup> Vgl. den Spielplan von *A Escola da Noite* im Anhang 4 zu Pörtl (1999: 1067).

<sup>13</sup> Kurzporträts über das *Teatro da Cornucópia* geben unter anderen Porto / Menezes (1985: 45-47; 53-55; 90-92), Mendes (1991: 21-26) sowie Bühler (1992: 64-65).

<sup>14</sup> Vgl. den Spielplan des *Teatro da Cornucópia* im Anhang 5 zu Pörtl (1999: 1067-1068). Imposant ist die Zahl von 63 Inszenierungen bis 1997.

<sup>15</sup> Siehe das sehr persönlich gehaltene Porträt über João Mota anlässlich des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der *Comuna*. Er wird als die Seele seines Theaters gepriesen (Rodrigues da Silva 1997: 13).



kulturellem Aushängeschild für Portugal geworden»,<sup>16</sup> habe ich anlässlich meines ersten Zusammentreffens mit João Mota geschrieben, als ich zwei seiner denkwürdigen Inszenierungen, nämlich *A viagem* von Helder Costa (1982) und *A Castro* von António Ferreira in einer Neubearbeitung von Abel Neves und João Mota (1983) gesehen hatte.<sup>17</sup> 1997 konnte ich mich bei seiner modellhaften Inszenierung von William Shakespeares *Medida por medida* in dem inzwischen neu eingerichteten zusätzlichen Theatersaal, wo die Sitzreihen im Halboval steil nach oben gehen und die Bühne mit weiter Spielfläche unten ist, davon überzeugen, daß Geist und Qualität der Truppe nicht etwa durch die Jahre an Substanz verloren haben. Aufschlußreich sind die moralpolitischen Gedanken von João Mota im Programmheft; denn sie sind ein Beweis, wie bewußt er Stücke für sein Theater auswählt, die neben Qualität auch eine heute gültige Aussage weitergeben können. Mota weiß, wie schwer es war, unter einer Diktatur Theater zu machen, er kennt aber auch die Fallstricke, in denen sich ein Künstler in einem demokratischen System verfangen kann:

Criar em democracia é tanto ou mais difícil do que tê-lo feito durante o fascismo. A democracia pode ser perigosa porque há uma tendência para nos encostarmos ao poder, e a criação nunca deveria depender do poder político.<sup>18</sup>

Auch der erzieherischen Aufgabe des Theaters für die Jugend entzieht sich Mota nicht, wenn er die Auswahl eines uns heute schon verstaubt erscheinenden Stücks von Ferdinand Bruckner aus dem Jahr 1926 (*O mal da juventude*) damit begründet, daß die Analyse einer kranken Jugend der zwanziger Jahre in Wien durchaus für unsere gegenwärtige Situation der

---

<sup>16</sup> Siehe Pörtl (1984: 234).

<sup>17</sup> Siehe dazu Pörtl (1984: 234-237) und die dort im Anhang zusammengestellten Textveränderungen an António Ferréiras *Castro* in der Neubearbeitung von Abel Neves und João Mota (Pörtl 1984: 241-246).

<sup>18</sup> Siehe Mota (1997: 3).

neunziger Jahre aktuell sein kann. Zu den bisher eher sporadisch wiedergegebenen Kurzportäts über die *Comuna*<sup>19</sup> ist neuerdings ein reich illustrierter Jubiläumsband hinzugekommen, der eindrucksvoll über das umfangreiche kulturelle Schaffen der *Comuna* Auskunft gibt.<sup>20</sup>

Der *Novo Grupo* im *Teatro Aberto* scheut nicht vor unappetitlichem Fäkaltheater eines Werner Schwab (*As presidentes*, 1996) zurück. So sehr man mit solchem Antitheater Publikum fernhält, so sehr publikumsanziehend wirkte die mustergültige Inszenierung von Tankred Dorsts *Fernando Krapp escreveu-me esta carta: um ensaio sobre a verdade*, die João Lourenço besorgte (1997). Die Idee des Stücks hat Dorst dem Roman *Nada menos que todo un hombre* von Miguel de Unamuno entnommen. Das Stück kreist um eine typische Unamuno-Thematik: Es geht um die Suche nach Wahrheit, wie schon die Genrebezeichnung als Untertitel ankündigt. Júlia hat Halluzinationen; sie bildet sich ein, den jungen Conde zu lieben und ihren Mann zu betrügen. Oder ist es tatsächlich so, so daß ihr Mann sie zu Unrecht ins Irrenhaus gesteckt hat? Die Wahrheit bleibt verborgen. Júlia stirbt entkräftet in den Armen ihres Mannes, und er schneidet sich neben seiner toten Frau verzweifelt die Pulsadern auf. Vom Stoff her haben wir das Sujet eines Dreigroschenromans vor uns, aber die klugen Dialoge mit existentialistischer Attitüde bringen ein anspruchsvolles Theater in einer erstaunlich modernen Inszenierung zustande. Der epische Charakter wird deutlich durch Zwischentexte auf einem überdimensionalen Monitor markiert, die — durch einen Netzboden sichtbar — jeweils in einen Rechner eingegeben werden. Das Bühnenbild zeigt in Ausschnitten, die durch verschiebbare Wände begrenzt sind, realistisch funktional die wechselnden Schauplätze, wobei sehr intensiv die Lichtregie dazu beiträgt, Ambiente und Spannung zu erzeugen. Auch die

---

<sup>19</sup> Siehe Bühler (1992: 65-66) oder Porto (1985: 47; 55-57; 92-93).

<sup>20</sup> Siehe *Comuna* (1998). Zum Spielplan der *Comuna* siehe Anhang 6 in Pörtl (1999: 1068-1070).

Farben wie rot im Hintergrund und grelles weißes Licht am Schluß über den beiden toten Liebenden werden sehr bewußt und nie kitschig eingesetzt. Das Bühnenbild mit dem Kornfeld, in dem Krapp anfangs liegt und die Mütze immer wieder hochwirft, ist ästhetisch gelungen und wirkt wie ein Gemälde. Viele Details wie eine im Licht herabhängende Hand bei sonst dunkler Bühne zeugen von einer durchdachten, mit paraverbalen Symbolen arbeitenden Regie. Die Schauspieler sprechen ein sehr gepflegtes, unpathetisches Portugiesisch. Sie sind hervorragend geführt und wirken vor allem auch, wenn sie zuhören, überzeugend. Alles in allem: eine Inszenierung, die das hohe Niveau der gegenwärtigen Theaterproduktionen in Portugal eindrucksvoll unter Beweis stellt.

Über die künstlerischen Leistungen von *A Barraca* mit ihrem herausragenden Kopf Helder Costa habe ich schon früher ausführlich berichtet.<sup>21</sup> Inzwischen ist man aus der notdürftigen Garage, in der armes Theater im wahrsten Sinne des Wortes gespielt wurde, in ein räumlich komfortableres Kinotheater am Largo de Santos in Lisboa umgezogen. Helder Costa teilt sich neuerdings die Leitung mit Maria do Céu Guerra. Mit *Viva la vida!* bringt Helder Costa (1996) als Dramatiker und Regisseur eine späte portugiesische Vergangenheitsbewältigung zur zwielichtigen historischen Haltung Portugals unter Salazar zum Spanischen Bürgerkrieg. Es ist ein veristischer Bilderbogen aus dem Spanischen Bürgerkrieg mit der Optik portugiesischer Freiwilliger auf der Seite der spanischen Republik. Die Karikatur der Diktatoren Hitler, Mussolini, Franco und Salazar zeigt, daß man heute die Popanze der jüngsten Geschichte dem Publikum nur in verzerrender Satire vorsetzen kann.

Mein vor zehn Jahren an den Schluß gestelltes Resümee zum Standort des portugiesischen Gegenwartstheaters kann ich unverändert wiederholen:

---

<sup>21</sup> Siehe Pörtl (1984: 235-238). Über die seit 1976 realisierten Inszenierungen siehe Anhang 7 zu Pörtl (1999: 1070-1071).

Portugal hat heute vor allem durch die innovativen Aktivitäten der Theaterarbeit in einigen Grupos Independentes ein modernes, zum Teil avantgardistisches lebendiges Theater, das dem Vergleich mit einem internationalem Standard durchaus standhält. Diese Gruppen bringen portugiesische Autoren aus Klassik und Gegenwart mit Problemen, Themen und in einer Form heraus, die eine Eigenständigkeit des portugiesischen Theaters heute bestätigen.<sup>22</sup>

Ergänzend dazu wäre nur die erfreuliche Feststellung hinzuzufügen, daß inzwischen auch die *Teatros Nacionais* aus ihrem Dornröschenschlaf aufgewacht sind und wesentlich zur Erneuerung und Belebung der portugiesischen Theaterszene beitragen, wenn auch neuerdings zu Beginn der Spielzeit 1998/99 Störfeuer staatlicherseits den Betrieb des *Teatro Nacional* in Lisboa wegen angeblich ungelöster finanzieller Probleme lahmlegte, weshalb das Theater zeitweise seine Pforten schließen mußte. Der künstlerischen Qualität der unter Avilez geleisteten Arbeit können solche Maßnahmen jedoch nichts anhaben.

### Literaturverzeichnis

- Baptista, Ana Cristina (1991): «Années 80: une nouvelle génération?», in: *Alternatives théâtrales* 39, S. 15-19 (Themenschwerpunkt: «D'autres imaginaires: théâtre et danse au Portugal»).
- Bühler, Simone (1992): «Das portugiesische Theater der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts», Mag. Frankfurt am Main: Universität.
- Comuna, Teatro de Pesquisa (Hrsg.): *25 anos 1972-1997*, Lisboa: Comuna Teatro de pesquisa 1998.
- Correia, Maria Emília (1996): »Coisas menos aéreas«, in: Monteiro, Robles (1996): *Luiza Neto Jorge: «O avião de Tróia»*, Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II; Sala Estúdio Amélia Rey Colaço, ohne Paginierung.

---

<sup>22</sup> Pörtl (1988: 115).

- Costa, Helder (1996): «Viva la vida!», in: A Barraca (1996): «Viva la vida!», Lisboa: A Barraca (Programmheft), ohne Paginierung.
- Cruz, Gastão (1996): «Luiza Neto Jorge: uma poesia dramática», in: Monteiro, Robles (1996): «Luiza Neto Jorge: *O avião de Tróia*», Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II; Sala Estúdio Amélia Rey Colaço, ohne Paginierung.
- Floeck, Wilfried (1997): «Das Theaterwesen in Portugal», in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.) (1997): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, S. 531-543.
- Grossegasse, Orlando (1997): «Die portugiesische Dramatik seit der Nelkenrevolution», in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.) (1997): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, S. 545-559.
- Hammer, Gerd (1997): «Triumph für Heiner Müller: Lissabon ehrt den Dichter auf vielfältige Weise», in: *Süddeutsche Zeitung*, 29. Januar 1997, S. 14.
- Karimi, Kian-Harald (1991): *Auf der Suche nach dem verlorenen Theater: das portugiesische Gegenwartsdrama unter der politischen Zensur (1960-1974)*, Frankfurt am Main: Lang.
- Mendes, Anabela (1991): «Teatro da Cornucópia: généalogie d'une identité», in: *Alternatives théâtrales* 39, S. 21-26 (Themenschwerpunkt «D'autres imaginaires: théâtre et danse au Portugal»).
- Ministério da Cultura (1997): «Teatro 97: espetáculos para o ano inteiro» (=Suplemento da edição do 27 de março do *Diário Nacional e Jornal de Notícias* de 1997).
- Mota, João (1967): «Aos cem anos de Artaud», in: Comuna, teatro de pesquisa (Hrsg.) (1967): «*O mal da juventude* de Ferdinand Bruckner», Lisboa: Comuna (Programmheft), S. 3.

- Mota, João (1997): «Algumas ideias acerca de *Medida por Medida*: Shakespeare, o teatro, a criação», in: Comuna, teatro de pesquisa (Hrsg.) (1997): «*Medida por medida* de Shakespeare», Lisboa: Comuna, 1997 (Programmheft), S. 3-4.
- Porto, Carlos / Menezes, Salvato Teles de (1985): *10 anos de teatro e cinema em Portugal 1974-1984*, Lisboa: Caminho.
- Pörtl, Klaus (1984): «Gibt es ein portugiesisches Theater heute? Ein Bericht über Lissaboner Theater in der Saison 1982/83», in: Holtus, Günter / Radtke, Edgar (Hrsg.): *Umgangssprache in der Iberoromania: Festschrift für Heinz Kröll*, Tübingen: Narr, S. 229-246.
- Pörtl, Klaus (1988): «Skizzen zum portugiesischen Theater der Gegenwart», in: Floeck, Wilfried (Hrsg.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen: Francke, S. 101-118.
- Pörtl, Klaus (1999): «Panorama do teatro português na década de 90», in: Große, Sybille / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin: Domus Editoria Europaea, S. 1051-1075.
- Rebello, Luiz Francisco (1986): «O teatro português actual», in: *Iberoromania* 24, S. 45-60.
- Silva, Rodrigues da (1997): «João Mota: era uma vez a Comuna», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 18/696, 18. Juni 1997, S. 13.
- Vasques, Eugénia (1994): «Efemérides teatrais: pequena cronologia», in: Fundação Calouste Gulbenkian (Hrsg.): «Fragmentos da memória: Teatro Independente em Portugal 1974-1994», Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Ausstellungskatalog zu den *Encontros ACARTE* 94), S. 88-91.
- Zurbach, Christine (1995): «Repertórios», in: *Adágio* 15-16 (*Revista do Centro Dramático de Évora*, II série), S. 6-15 (Themenschwerpunkt «20 anos de descentralização teatral»).

**Ilse Pollack (Wien)**

**Afrika und das portugiesische Theater  
nach dem 25. April 1974**

Der erste Versuch einer Auseinandersetzung mit dem Kolonialkrieg oder vielmehr den Folgen, welche dieser für die Generation der daran Beteiligten nach sich gezogen hat, fand im Theater ebenso früh wie in der Literatur statt. Während jedoch die Romane von António Lobo Antunes, João de Melo und anderen Pionieren eine Lawine lostraten, die bis heute nicht zum Stillstand gekommen ist (noch immer erscheinen jedes Jahr Erzählungen und Romane zu diesem Thema), ist Fernando da Costas bahnbrechendes Stück *Um jeep em segunda mão* aus dem Jahre 1978 das (fast) einzige Beispiel einer szenischen Aufarbeitung geblieben. «Dieses Thema, das so viele dramaturgische Möglichkeiten in sich trägt, scheint unsere Theaterautoren völlig gleichgültig gelassen zu haben», konstatierte Luís Francisco Rebello zwanzig Jahre später (Rebello 1998: 9).

Denn genauso lang dauerte es, bis jenes Stück erschien, das nicht nur das Thema des Kolonialkriegs zum Teil wieder aufgreift, sondern sich auch mit einem relativ neuen Phänomen in der portugiesischen Gesellschaft beschäftigt: dem massiven Zustrom von Schwarzen aus den ehemaligen Kolonien, in denen ein sogenannter «Bürgerkrieg» seit der Unabhängigkeit jedes normale Leben unmöglich machte und zum Teil noch immer macht.

Zwischen dem 1947 geborenen Fernando da Costa und dem 1960 geborenen João Santos Lopes, Autor des mit dem «Grande Prémio de Teatro Português» ausgezeichneten und im vergange-

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*  
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 191-201

nen Jahr vom Lissaboner *Teatro aberto* uraufgeführten Stückes *Às vezes neva em Abril*, haben tatsächlich nur zwei weitere Autoren versucht, das Thema Afrika in die Öffentlichkeit der Bühne zu rücken: Mário de Carvalho mit seinem Einakter *O sentido da epopeia*, 1986 von der Gruppe «O Bando» in der Regie von João Brites inszeniert (und 1991 als Teil des Buches *Água em dorso do pato* erschienen; Carvalho 1994); sowie Isabel Medina mit einer leider nicht sonderlich geglückten Abhandlung der *retornado*-Thematik in ihrem 1990 veröffentlichten Theaterstück *África*.

***Um jeep em segunda mão*  
oder der Krieg als das schönste Abenteuer des Mannes**

In diesem, ursprünglich für das Fernsehen konzipierten Stück von Fernando da Costa treffen sich vier ehemalige Teilnehmer des Kolonialkriegs zu einem Picknick auf dem Grundstück ihres Kameraden «Número um» irgendwo in der Nähe von Lissabon. So wie die vier Männer hier keine Namen, sondern nur Nummern tragen, erfahren wir auch nicht, an welcher der drei Fronten (Angola, Mosambik oder Guinea-Bissau) sie einst im Einsatz waren. «Diese Männer, ihrem Aussehen nach zwischen 25 und 30 Jahren alt, doch in Wirklichkeit älter» haben von Beginn an etwas gemeinsam: Sie finden das zivile Leben, in das sie aufgrund der Nelkenrevolution zurückgekehrt sind bzw. in das sie von dieser zurückgestoßen wurden, mehr oder weniger unerträglich. Sie sind Verlorene, die sich darin nicht mehr zurechtfinden, denn:

A guerra foi a coisa mais importante da nossa vida. Se é assim, morremos todos lá, o que andamos a fazer não tem sentido, tudo se torna inutil (Costa 1982: 27).

Die vier kommen aus verschiedenen sozialen Schichten, und haben einen für die Situation vor dem 25. April jeweils typischen Lebenslauf. «Número um» ist der Sohn eines republikanischen Beamten, der unter Salazar entlassen wurde und



Lissabon den Rücken kehrte, um auf einem Feld in der Nähe der Hauptstadt mit Frau und Kind ein mehr oder weniger elendes Dasein zu fristen, so wie «milhares de pessoas nos campos» (Costa 1982: 19).

«Número dois» ist der uneheliche Sproß einer Tochter aus gutem Haus, die von der Familie ob dieser Schande verstoßen und *criada* eines Priesters wurde, der seinerseits für die folgenreiche Erziehung des Kindes im *seminário* sorgte.

«Número três» stammt aus den obersten Schichten der Gesellschaft. Sein Lebenslauf ist bezeichnend für die jungen *militares de abril*, Mitträger der Nelkenrevolution: Anstatt sich dem Afrikakrieg durch eine Flucht nach Paris zu entziehen, ging er zum Militär, weil man (wie es auch in Antunes' *Os cus de Judas* fast identisch heißt) «Revolution von innen machen muß»; nach dem 25. April wurde «Número três», der freilich selbst während des Afrikakriegs nie aufgehört hatte, die Privilegien seiner Klasse zu genießen, Mitglied einer linksextremen Organisation, die sich gar bald auflöst; seither versucht er seinem *taedium vitae* durch Lesen, Reisen, Autofahren etc. entgegen zu steuern.

«Número quatro» ist wiederum in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, mit einem ebenfalls zwangspensionierten Vater; als einziger unter den Kameraden ist «Número quatro» kriegsversehrt; eine Mine hatte ihm ein Bein weggerissen, doch bekam er inzwischen mit Hilfe von *cunhas* eine Prothese, die es ihm nun erlaubt, ein fast normales Leben mit Frau und Kind zu führen.

Was das Verhältnis zum weiblichen Geschlecht betrifft, so ist es durchwegs bei allen vier Männern negativ, auch der einzig Verheiratete, die Nummer vier, ist der Meinung, daß seine «wahre, einzige Familie» die Kameraden sind, mit denen zu leben allein sich lohnte.

Der Krieg wird von allen vieren als positives Erlebnis geschildert, als jene einmalige Chance im Leben des Mannes, dauerhafte Freundschaften zu schließen. Extremen Gefahren ausgesetzt zu sein und — auf der anderen Seite — in orgiasti-

schen Festen die Kriegsgreuel zu vergessen, hat diese Männer, man ist geneigt zu sagen «auf Tod und Teufel hinaus», zusammengeschweißt. Daß das männerbündnerische Element leicht homoerotische Züge trägt, geht aus wenigen, aber durchaus nicht flüchtigen Details hervor.

Noch in einer anderen Hinsicht bedeutet der Krieg in Afrika ein positives Erlebnis: er machte aus sozial Unterprivilegierten Individuen, die zum ersten Mal etwas leisten konnten, wozu sie vorher, im «normalen» Leben keine Gelegenheit hatten: So schickte beispielsweise «Número um» seinen Sold nach Hause, um die Eltern materiell zu unterstützen.

In Afrika war man «König des Universums» (Costa 1982: 25), «tínhamos jeeps a disposição, gasoil, nos dias livres íamos para onde nos apetecia [...] faziam-se tiradas de mil quilómetros, tudo era grande! Foi lá que descobri que a vida podia ser boa, sem diferenças sociais» (Costa 1982: 25).

So paradox es auch klingen mag, selbst der Kriegsverletzung kann nachträglich etwas Positives abgerungen werden: «Perdi uma perna, é certo, mas ganhei uma pensãozita, foi negócio» (Costa 1982: 37), sagt Número quatro.

Bei einer solchen Perspektive stellt sich hier niemand die Frage, wofür man eigentlich in Afrika kämpfte. Deshalb gibt es auch «keine Besiegten, keine resignierenden moralischen Versager», wie João de Melo die Portugiesen in Afrika bezeichnete. Hier geht es nicht um Schuld und Sühne, gerechten oder ungerechten Kampf. Und das einzigemal, wo das Motiv dieses Krieges überhaupt zur Sprache kommt, geschieht es im ideologischen Fahrwasser von früher: «Se não fosse a porra da sua revolta [dos africanos; I. P.], não tínhamos chupado aquela pastilha toda» (Costa 1982: 32). Daß das Ganze eben doch nicht nur ein Honiglecken war, daran sind die «turras» schuld, die den durch Jahrhunderte sanktionierten Besitz der Portugiesen in Afrika in Frage zu stellen wagten.

Mit diesem Satz werden noch nachträglich all die Greuel gerechtfertigt, die man selbst begangen oder bei denen man zugeschaut hat (die Ermordung von Zivilisten, das Aufschlitzen

der Bäuche schwangerer Frauen, die «en passant» evoziert werden.)

Der Krieg schafft eine Situation, in der das Töten erlaubt ist. Hat man sich aber einmal an das Töten gewöhnt, dann wird es manchem schwer fallen, darauf wieder zu verzichten. Deshalb ist es nur logisch, daß die anfangs so harmlose, ja fast idyllische Zusammenkunft ehemaliger Frontsoldaten, die über ihre gemeinsamen Erlebnisse sprechen, am Ende in nackte Gewalt umschlagen wird.

Dramaturgisch kündigt sich diese Wende schon früh, und zwar mit dem Auftauchen einer Zigeunerin an, die um Zucker bittet; unweit des Picknickplatzes der vier Männer hat sich eine Gruppe von Zigeunern niedergelassen, die, noch sind die Männer nüchtern, von ihnen freundlich behandelt wird. Die Zigeunerin liest jedoch aus der Hand von «Número um» ein Unheil ab, das sie nicht näher zu definieren weiß, nur daß es «Blut enthält» (Costa 1982: 23).

Die magische Stimmung, welche das Auftreten der Zigeunerin erzeugt, wird in gewissem Sinne verstärkt durch den Vergleich der Szenerie (einem weiten und öden Feld) mit der afrikanischen Landschaft, an welche jene die Männer erinnert. Sie allein reicht allerdings nicht aus, um sich vollends in die alten Zeiten zurückzusetzen.

Mit immer mehr Alkohol und *batuque*-Musik peitschen sich die Kameraden auf und katapultieren sich in die Vorstellung der Situation eines Hinterhalts, der sie im Krieg oft ausgesetzt waren, bis dann «Número um» seine «bazuca» aus der Hütte holt. Auf der Suche nach «turra para limpar» müssen, da keine Afrikaner vorhanden, die Zigeuner herhalten. Daß schließlich auf diese vier Schüsse abgegeben werden, erscheint nur konsequent: «Andaram 13 anos a profissionalizar-nos para matar, que agora, olha, voltou-se o feitiço contra o feitiçeiro» (Costa 1982: 48).

Das Stück endet mit dem Starten des Jeeps und der Flucht der vier Männer. Man darf annehmen, daß die Täter nicht zur Verantwortung gezogen werden. Die Opfer sind ohnehin «nur»

eine soziale Randgruppe, und als solche eine *quantité négligeable*.

### Die quälende Schuld von Octávio

Anders als die Männer bei Fernando da Costa wird der männliche Protagonist in dem eingangs zitierten Drei-Personen-Einakter von Mário de Carvalho durch die Erlebnisse des Kolonialkrieges buchstäblich zerbrochen. Octávio, der dramaturgisch gesehen eigentlich nur in bezug auf die beiden weiblichen Hauptfiguren, Mariana und (besonders) Noémia eine bestimmte Funktion ausübt, tritt erst gegen Ende des Stücks auf die Bühne. Vom einstigen brillanten Studenten aus reichem Haus ist nur mehr eine Ruine übriggeblieben, und diese Ruine ist auf den Krieg in Afrika zurückzuführen.

In kontrastierenden Monologen, bei denen die Protagonisten wie durch eine unsichtbare Wand voneinander getrennt bleiben, wird noch einmal ihre «revolutionäre» Vergangenheit aufs Tapet gebracht (alle drei konspirierten als junge, idealistische Studenten gegen das Regime, indem sie heimlich Plakate an Mauern klebten und waren wahrscheinlich Mitglieder der damals verbotenen kommunistischen Partei). Doch während die Frauen den Sprung in die Normalität des postrevolutionären Alltags ohne weiteres schafften, ist Octávio an den psychischen Folgen des Kolonialkriegs zerbrochen. Auch dieser *ex-alferes* (Unterleutnant), war — wie die «Nummer drei» bei Fernando da Costa — mit einer Art Missionsbewußtsein nach Afrika gegangen: «Eu afinal tinha ido para aquele inferno para fazer a guerra à guerra» (Carvalho 1994: 216). Die Wirklichkeit des Krieges hat ihn überrollt, und wenn er anfänglich auch voll der guten Absichten gewesen sein mag, keinen einzigen Schuß abzugeben, so tötet er am Ende nicht nur die «turras», sondern auch ein unschuldiges Kind.

Den beiden Frauen bleibt die Konfrontation mit dem ehemaligen Freund, dem sie nach so vielen Jahren einen Besuch abstatten wollen, schließlich erspart. Sie erfahren durch einen

Telefonanruf, daß Octávio gestorben ist, und damit endet auch das Stück, das zumindest im Leser ein gewisses Gefühl der Unzufriedenheit zurückläßt. Mehrere Fragen sind — vielleicht bewußt — ohne Antwort geblieben, wie jene nach dem tatsächlichen Verhältnis zwischen Octávio und Noémia. Auch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier der Frau (Noémia) indirekt die Schuld daran gegeben wird, daß der Mann, im Namen einer angeblichen Raison der Partei, welche immer zwischen Desertion und Teilnahme schwankte, in den Krieg gezogen ist. Ja, noch schlimmer: Vom psychischen Zusammenbruch Octávios informiert, zeigt Noémia wenig Verständnis für eine solche Schwäche: Andere seien auch im Krieg gewesen und hätten ihn gut verkraftet.

### *Às vezes neva em Abril*

Im ersten Moment mag man den Titel des Stücks als eine Metapher für den Stillstand nach der revolutionären Euphorie, als eine Eiszeit nach dem Feuer deuten. Dennoch ist er zunächst und dem Autor zufolge ganz einfach eine Hommage an das gleichnamige Lied «Sometimes it snows in April» des englischen Sängers Prince, eines «großen Alchimisten», für den «Sex und Religion in einer spirituellen Übung verschmelzen» (Infante 1998).

Auch in den Namen der fünf männlichen Protagonisten (Rafael, Gabriel, Pedro, Paulo und João) sowie in jenem der einzigen weiblichen Darstellerin, Madalena, sei eine Verbeugung vor der Bibel zu sehen, für den Autor «um dos livros em que a sexualidade e o erotismo estão mais explorados» (Lemos 1998). Zwar nicht um Religion, wohl aber um Sexualität als Mittel der Gewalt und der Zerstörung geht es unter anderem denn auch in diesem Stück.

Wir befinden uns in einer tristen Peripherie von Lissabon, in der Nähe eines aufgelassenen Bahnhofs. Gabriel, der «starke Mann Gottes,» wie er in der Bibel genannt wird, hat seine Jünger um sich geschart und verkündet ihnen, was mit der

jungen Schwarzen zu tun ist, die sie gefesselt im Kofferraum eines Autos zu ihrem «Hauptquartier», einem Schuppen, gebracht haben. Die «grunha», so Gabriels Vorschlag, wird büßen müssen für all die «Schweinereien», die Afrika den Portugiesen angetan hat und noch immer antut (Lopes 1998: 41).

Zu diesen gehört zunächst der Kolonialkrieg, aus dem die Väter der jungen Burschen, an Leib und Seele versehrt, zurückgekehrt sind, und deren Verstümmelungen sie von klein auf miterleben mußten. Allein gelassen mit dieser Schmach, hat sich die Revolte der Väter auf die Söhne übertragen, haben diese einen Diskurs von der älteren Generation übernommen, wie er noch wenige Jahre nach der Nelkenrevolution — außer bei einer extremen Rechten — gewiß undenkbar war. So sagt Gabriel:

*África era nossa! Fomos nós que demos educação àqueles animais. Se o nosso povo não tem lá estado todos aqueles séculos, ainda hoje viviam na selva e comiam-se uns aos outros (Lopes 1998: 41).<sup>1</sup>*

Von ihren Vätern haben dieses Kinder gehört, daß die Afrikaner «Untermenschen» seien, den Portugiesen immer unterlegen. Trotzdem haben letztere, und dies ist ebenfalls noch die Lektion der Väter, durch die Schuld der ersteren, «in Afrika alles verloren» (Lopes 1998: 68). Das waren gewiß keine Reichtümer, aber immerhin Privilegien, von denen die vorwiegend armen Alentejaner, bevor sie nach Afrika gingen, nur träumen konnten.

Der extrem rassistische Diskurs wird andererseits verstärkt durch eine Situation, die die jungen Burschen nun selbst «erfahren» und in der sie sich als «Opfer» fühlen.

Diese Situation ist eine gänzlich neue: War man früher aus Portugal nach Afrika eingewandert, so wandern nun (seit

---

<sup>1</sup> Daß die Afrikaner «zivilisierte Eßmanieren erst von den Portugiesen gelernt» hätten, sagte vor wenigen Jahren auch der prominente Journalist Letria im portugiesischen Radio, so manch einer wird sich vielleicht daran erinnern. Allerdings wurde er danach seines Postens enthoben.

einigen Jahren verstärkt) die Afrikaner aus den ehemaligen Kolonien in Portugal ein; sie werden von diesen Jugendlichen als Konkurrenz empfunden, die die Plätze in den Schulen und später am Arbeitsplatz «besetzen». Und sie nehmen den Portugiesen die Mädchen weg.

Gabriel hat zwar selbst ein Verhältnis mit der Schwester von Madalena, doch versteht er die Demütigung seines Freundes Rafael, dem wiederum ein Schwarzer seine Freundin vorübergehend «weggeschnappt» hatte, geschickt in eine existentielle Bedrohung umzumünzen. In diesem Geschlechterverhältnis wird sozusagen ein uraltes Trauma des Kolonialismus wiederholt: Der weiße Mann darf sich sehr wohl der schwarzen Frau zu sexuellen Zwecken bedienen, denn «zu etwas anderem taugen die ja nicht» (Gabriel; Lopes 1998: 63); wehe jedoch, wenn sich ein schwarzer Mann einer weißen Frau sexuell nähert — ein solches Verhältnis wird seit Shakespeare in der europäischen Kultur nicht akzeptiert.

Wenn uns nun der Autor durch die Stimme seines bösen Engels Gabriel berichten läßt, daß die Schwester eines weiteren Protagonisten (Paulo) gleich von zwölf Schwarzen vergewaltigt worden sei, so mag man ihm glauben, daß dies — angesichts der Gewalt, die die jungen Burschen gleich darauf Madalena antun werden — im Sinne eines «dramaturgischen» Gleichgewichts intendiert sein mag.

Hier soll es letztendlich keine Bösen und keine Guten geben, kein Schwarz und kein Weiß; im Grunde genommen «stecken wir alle in einem Boot» (Lopes 1998: 58) — wie es denn auch João formuliert, der seinem biblischen Namen als der «Mitleidige und Barmherzige» alle Ehre macht, indem er Madalena vor der Gewalt seiner Kumpanen zu bewahren versucht. Dennoch, und auch wenn man sich bewußt ist, daß die Überzeichnung als Mittel eingesetzt wird, um die Botschaft besser an den Empfänger zu bringen: Müssten es denn gleich zwölf sein?

In einem Interview sagt der Autor, daß er erst bei den Proben zur Aufführung bemerkt habe, wie gewalttätig sein

Stück eigentlich sei. Nun, es ist gewiß nicht gewalttätiger als die Realität in Portugal. War doch der Anlaß, dieses Stück zu schreiben, inspiriert von jenem Ereignis, dessen unfreiwilliger Zeuge im Juni 1996 der Direktor des *Teatro aberto*, João Lourenço selbst war: Damals wurde im *Bairro alto* ein junger Kapverder von einer Gruppe von *skins* brutal ermordet.

João Santos Lopes will uns zeigen, daß Rassismus und Gewalt keineswegs die Angelegenheiten von gesellschaftlichen Ausnahmeerscheinungen sind: «Os skins são patetas alegres» (Lopes 1998: 70), meint Gabriel, der hingegen vorgibt, im Auftrag einer Organisation zu handeln, deren Mitglieder bis in die höchsten gesellschaftlichen Positionen von Politik, Kirche und Medien reichen.

Gewiß ist eine solche Organisation in dem Stück erfunden; gäbe es sie auch in Wirklichkeit, dann befände sich die portugiesische Gesellschaft nämlich bereits auf dem Weg in den Totalitarismus, was sie selbstverständlich nicht ist.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Antunes, António Lobo (1979): *Os cus de Judas*, Lisboa: Vega.  
 Carvalho, Mário de (1994): *O sentido da epopeia*, in: *Dramaturgia de abril: 8 peças em 1 acto*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Publicações Dom Quixote.  
 Costa, Fernando da (1982): *Um jeep em segunda mão*, Lisboa: Ulmeiro.  
 Lopes, João Santos (1998): *Às vezes nevã em Abril*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.  
 Medina, Isabel (1990): *África*, Lisboa: SPA.

### Sekundärliteratur

- Infante, Isabel (1998): «Mostrar o outro lado de Abril», in: *Diário Económico*, 1 de Junho de 1998.



- Lemos, Vera San Payo de (1998): «Uma vez em Abril de 1998: conversa com João Santos Lopes; perguntas de Vera San Payo de Lemos», in: «Programmheft» zur Aufführung, Lisboa: Teatro Aberto, maio.
- Pollack, Ilse (1997): «Entdecken wir Angola, Mosambik, Kapverde, Guinea-Bissau, São tomé e Príncipe ...: die lusoafrikanischen Literaturen», in: Thorau, Henry / Spinu, Marina (Hrsg.) (1997): *Portugiesische Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 440-477.
- Rebello, Luiz Francisco (1998): «A resposta que é preciso dar», in: Lopes, João Santos (1998): *Às vezes neva em Abril*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.



**Kathrin Sartingen (Würzburg)**

**«Der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten  
ist der Umweg»:  
brasilianisches Theater  
zwischen Eigen- und Fremdkultur**

**1 Einleitung**

Wenn man einen Zeitpunkt festsetzen wollte, an dem das 'moderne' brasilianische Theater seinen Ausgang nahm, so dürften es die vierziger Jahre dieses Jahrhunderts gewesen sein. Das 'neue' Theaterrepertoire füllen bedeutende Namen, die bei Dramatikern wie Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues und Jorge Andrade beginnen, um über Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, João das Neves hin zu Maria Adelaide Amaral, Edla van Steen und Otavio Frias Filho zu reichen.

Vor dieser Zeit waren die Aufführungen zumeist getreue Nachahmungen ausländischer Modelle; Modelle vor allem nordamerikanischer und europäischer Provenienz. Noch hatte sich kein markantes Profil der brasilianischen Szene herausgebildet; kein durchsetzungsfähiger Eigencharakter, der in der Lage gewesen wäre, als dynamisierendes, katalysierendes Element auch auf andere Kulturen auszustrahlen. Diese pessimistisch anmutende Sichtweise erkennt ein wenig die Motive dazu aus historischer Perspektive. Erst unter historisch-komparatistischem Blickwinkel, als synchrone und gleichzeitig diachrone Analyse des weltweiten Theatergeschehens werden mögliche Gründe für das lange Ausbleiben eines eigenständigen brasilianischen

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*  
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 203-217

nischen Theaters sichtbar. Vor dem Spiegel komparatistischer Literatur- und Kulturverflechtungen läßt sich dann nachspüren, daß es sicherlich nicht an eigenkulturellem Potential mangelt. Der Blick mit 'anderen Augen', der Umweg über die Fremdkultur, hilft, das vielseitige Theaterrepertoire Brasiliens aufleuchten zu lassen.

## 2 Historische Perspektive

Von den *descobrimentos* bis in die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts waren fast alle Regisseure und Schauspieler auf brasilianischen Bühnen Portugiesen. Die Ähnlichkeit der Spielpläne diesseits und jenseits des Ozeans — in Brasilien und Portugal — über vier Jahrhunderte hinweg ist auffallend. Bis zur Unabhängigkeitserklärung Brasiliens im Jahre 1822 war das Land Kolonie Portugals, und das portugiesische Theater nach Gil Vicente (im übrigen der größte Autor seiner Zeit im weltweiten Theaterschaffen) kannte nach ihm keinen weiteren Höhepunkt. Als die brasilianische Kolonisierung in der Mitte des 16. Jahrhunderts begann, war der Autor der *Farsa de Inês Pereira* längst von Portugals Bühnen verschwunden. Wie sollte es da in der Kolonie Theaterformen geben, wenn sogar das Mutterland über keine verfügte? Erst als die Romantik aufkam, mit ihren populären, volkstümlichen Ausdrucksformen, kann man erstmalig vom Aufbrechen eines von Portugal losgelösten, in Anfängen 'brasilianischen' Theaters sprechen. Frankreich wurde dabei zur fast einzigen Quelle szenischer Erfahrungen. Nur wenige Stücke überlebten jedoch die Jahrhundertssprünge und zeigten sich später noch reif oder aktuell für eine moderne Aufführung. Die lebendigsten scheinen immer noch die Sitten- und Gesellschaftskomödien zu sein, lustige und leichtverdauliche Stücke wie die von Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo, Franca Júnior, Artur Azevedo oder José de Alencar.

José de Alencar (1829-1877) galt als Stern am brasilianischen Theaterhimmel des 19. Jahrhunderts. Er erkannte sehr

deutlich die Notwendigkeit des Theaters zur Gratwanderung zwischen belustigendem Gesellschaftsspiel, ernsthaftem Nationaldrama und ausländischer 'Klassiker'-Inszenierung, um das Interesse des Publikums wachzuhalten. Dennoch konnte auch er den brasilianischen Zuschauern nur die Abwendung von der eigenen Geschichte und Gegenwart bzw. die Hinwendung zum ausländischen Theatergeschehen bescheinigen, wie Sábato Magaldi feststellt:

Refere-se Alencar à indiferença desse público híbrido, que desertou da representação de um drama nacional para afluir aos espetáculos estrangeiros (Magaldi 1997: 97).

Seiner Meinung nach zeigte sich das bourgeoise Publikum lediglich am kosmopolitischen Paris, London und New York interessiert. Vielen erschien das brasilianische Drama dieser Zeit nicht überzeugend; oftmals melodramatisch und naiv, verfiel es allzu häufig ins Lächerliche. Nur wenige dieser Texte erreichten die nötige strukturelle Ausgewogenheit, um auch heute noch wirken zu können. Eine große Ausnahme ist sicherlich Gonçalves Dias.

### **3 *Teatro Brasileiro de Comédia* — TBC**

Der auswärts gerichtete Blick des am Publikumsgeschmack ausgerichteten brasilianischen Theaterschaffens dehnte sich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts aus. Eine Welle von Drama-Importen durchzog das Land, die ihren Höhepunkt in der Gründung des *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) in São Paulo im Jahre 1948 erreichte. Eine perfekte Verwaltungsstruktur, im Ausland erfolgserprobte Texte, ausländische, vornehmlich italienische Regisseure und ein an europäischen sowie nordamerikanischen Spielplänen orientiertes Repertoire sicherten dem Theatergiganten bald eine Monopolstellung unter den nationalen Bühnen. Mit dem TBC und der Welle ausländischer Regisseure schien sich eine neue Theaterästhetik im Lande abzuzeichnen. Erst nach und nach

begannen die Regisseure des TBC mit brasilianischen Gruppen zusammenzuarbeiten. Doch die Prädominanz des ausländischen Szenegeschehens blieb weiterhin auffällig. Drama-Importe von Goldoni, Sartre, Wilde über Tennessee Williams, Pirandello, Gorki bis hin zu Arthur Miller, Strindberg und Ustinov waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an der Tagesordnung.

Auch reine Boulevardstücke, sogenannte *revistas*, bestimmten weiterhin die Spielpläne. Zwar kreisten deren Themen jetzt vorrangig um den brasilianischen Nationalstolz, jedoch eher im Sinne der unreflektierten Erkenntnis, daß Brasilien das schönste Land der Welt sei und die ausgewählte Nation der Zukunft. Ein bewußtes Hinarbeiten auf die Darstellung gesellschaftlicher Mißstände wurde nicht angestrebt.

#### 4 *Brasilidade*

Eine bewußte Identifizierung mit den Problemen des Landes kam erst im Zuge der *brasilidade* auf. Doch in der gleichen Weise, in der die Autoren dann begannen, sich gegen übermächtige Einflüsse und Übernahmen von außen zu wehren, gelang es ihnen jedoch auch nie ganz, sich den europäischen Schulen und Strömungen zu entziehen. Die Assimilierung der europäischen Kultur, bereichert um die Eigenheiten der Eigenkultur, sollte der ganz eigene brasilianische Weg in die Zukunft sein.

Der Name Ziembinski stand stellvertretend für dieses Phänomen. Unter der Regie des Exilpolen Ziembinski führte die Gruppe *Comediantes* im Jahre 1943 *Vestido de noiva* auf. Diese geniale Aufführung von Nelson Rodrigues' Stück markierte einen Meilenstein auf dem Weg hin zu moderner brasilianischer Dramaturgie unter ausländischem Einfluß; eine Eintagsfliege zunächst, die durch das TBC rasch für eine weitere Dekade in die Ecke gedrängt wurde.

Im Klima des wachsenden Bewußtseins der *brasilidade* begann dann aber innerhalb der neuen Theaterliteratur der fünfziger Jahre auch andere Theatergruppen, dem kosmopoliti-

schen Charakter des kommerziellen TBC-Theaters die Hinwendung zu politischen und sozialen Problemen Brasiliens entgegenzustellen.

Hierfür stand vor allem das *Teatro de Arena*, das mit seiner beeindruckenden Aufführung von *Eles não usam black-tie* von Gianfrancesco Guarnieri im Jahre 1958 die Vormachtstellung des TBC und seiner ausländischen Importaufführungen hin zu einer bewußten nationalen Theaterbewegung radikal veränderte. 1960 inszenierte der Regisseur Augusto Boal sein eigenes Stück *Revolução na América do Sul* und leitete damit einen weiteren Glanzpunkt im *Arena* ein. Indem er farceartig-ironisch das Wahlklima von 1960 parodierte, schrieb er die erste Sozialsatire Brasiliens. Mit den Techniken der Übertreibung und Distanzierung, nicht zuletzt aber durch dialektische Lieder lenkte Boal die Aufmerksamkeit auf ökonomische und geistige Infrastrukturen des Landes, die es zu durchschauen galt.

*Eles não usam black-tie* und vor allem *Revolução na América do Sul* kennzeichneten einen dramaturgischen Richtungswechsel in Brasilien. Erstmals führte ein Theater, das *Arena*, ausschließlich brasilianische Autoren in seinem Repertoire (unter anderem Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri). Doch trat mit diesem Anspruch zugleich ein besonderes Kuriosum auf: zwar setzte sich endlich eine gewisse Hegemonie des brasilianischen Autors durch, doch handelte es sich interessanterweise ausgerechnet um diejenigen Autoren, die selbst in Leben und Werk bereits stark ausländischen Einflüssen unterlagen. Ja, mehr noch: man kann sogar von ganz gezieltem Einflußnehmen durch diese Autoren sprechen. Ganz bewußt spielten sie mit dem impulsegebenden Schwanken zwischen intrinsischer Angst vor ungewollten Einflüssen, wie sie Bloom in seiner *Anxiety of influence* (Bloom 1973) beschreibt, und der bewußten Aneignung literarischer Modelle, wie es Borges so ironisch in seinem Essay «Kafka y sus precursores» (Borges 1980) ausgemalt hat. So bestimmten Übernahmen von Stanislawski und Brecht von da an die praktische Theaterarbeit; sie reflektierten die ganz geschickte

Auseinandersetzung der Brasilianer mit dem vorgegebenen Material, um dieses für ihre eigenen Bedürfnisse zu verarbeiten und zu einem genuin brasilianischen Werk zu verdichten.

In dem Moment also, wo man denken könnte, das brasilianische Theater würde sich nur auf sich selbst konzentrieren, um einen eigenständigen, selbstbewußten dramatischen Ausdruck zu erhalten, schlägt es diesen ganz bewußt über einen Umweg ein.

### 5 Der Umweg Brecht

Der Umweg heißt in erster Linie Brecht. «Wer bei sich bleibt, lernt nicht», diese ungeschriebene Maxime Heiner Müllers in Anlehnung an Brecht scheinen sich die brasilianischen Theaterautoren auf ihre Fahnen geschrieben zu haben. Aber warum gerade die nachdrückliche Einflußnahme durch Bertolt Brecht? Ganz abgesehen davon, daß Brecht auch in vielen anderen Kulturkreisen, besonders in Zeiten von Unterdrückung und Zensur, als Waffe des Widerstandes gegen diktatorische Verhältnisse benutzt wurde, ist doch die starke Wirkung des deutschen Autors in Brasilien auffällig.

Hier finden gerade in schärfsten Zeiten der Diktatur die markantesten Erstaufführungen von Brecht statt: im Jahre 1968 *Galileo Galilei* (José Celso Martinez Corrêa, *Teatro Oficina*) und ein Jahr später *Im Dickicht der Städte* (José Celso Martinez Corrêa, *Teatro Oficina*). In den Jahren 1960-1980 gelangen fast alle Stücke Brechts — mit den jeweils politisch bedingten Höhepunkten von 1968 und 1978 — zur Aufführung auf brasilianischen Bühnen. Es kommt geradezu zu einem «Boom» an Brecht-Inszenierungen, vor allem der *Dreigroschenoper*. Dabei werden alle Möglichkeiten genutzt, Brecht zu rezipieren. Es stellt sich ein sehr freier, kreativer Umgang mit dem fremden Material ein; ein Vorgehen, das bereits andeutet, auf welch reichhaltiges eigenkulturelles Repertoire zurückgegriffen werden kann. Nach dem Motto von Fernando Peixoto: «Seria traição não brechtianizar Brecht» (Peixoto 1987: 238) werden die Stücke des deutschen Dramatikers richtiggehend 'brasilianisiert'.



Diese Brasilianisierungen — angefangen bei der Folklorisierung und Tropikalisierung über die Umcodierung hin zur Simplifizierung oder auch Universalisierung (vgl. Saringen 1994) — veranschaulichen mit Nachdruck, daß mit und an Brecht ein neuer Ästhetikbegriff in Brasilien entwickelt wird.

Die Gründe für die starke Einflußnahme sind sicherlich auf der einen Seite im brasilianischen Polit- und Kulturmilieu zu suchen. Hier haben die gesellschaftlichen Mißstände eine alternative Kulturszene nahezu herausgefordert; gerade so, wie Brecht zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seinen Texten, Themen und Personengruppen das deutsche Bürgertum provozierte. Andererseits müssen die starken Motive zur Übernahme wohl ebenso in Brecht selbst und seinen Rezeptionsvorgaben gesucht werden.

Schon für Brecht war alles im Sloterdijkschen Sinne «eine Frage der Eigenwahrnehmung» (vgl. Sloterdijk 1987: 125),<sup>1</sup> und damit jedes Werk neu lesbar, auslegbar, anwendbar — der berühmte Modellcharakter der Werke, die erst in der jeweiligen subjektiven Interpretation und Aufführung ihren eigentlichen Wert entfalten. In seinen Schriften zum Theater bezeichnete Brecht als «Fehler bei der Benutzung von Modellen»:

So töricht die Nichtbenutzung des Modells wäre, so klar sollte es doch auch sein, daß man ein Modell am besten benutzt, indem man es verändert (Brecht 1967a: XVI, 718).

In Wirklichkeit plädierte Brecht — im postmodernen Gefolge läßt es sich fast leichter formulieren als vorher — für eine größtmögliche Entfaltung der Bedeutungsebenen, er proklamierte Eklektizismus und Auslegungsspielraum seiner Texte und stellte damit die eigene subjektive Lesart über alles. Ganzheitlichkeit, Einheitlichkeit, Endlichkeit löste er auf, was

---

<sup>1</sup> Wahrnehmung ist nach Peter Sloterdijk «Ästhetik im weitesten Sinne und bleibt bis in die letzte Instanz die Angelegenheit des Denkens» (Sloterdijk 1987: 125).

zählte, war die Entzerrung des Bestehenden und die Aufbruchung fixer Werte.

Wolf Biermann dichtete über ihn:

Brecht, die zerbrochene Welt  
zeigte er uns in seinem geschliffenen  
Spiegel. Wir Neueren  
haben nun auch den Spiegel zerbrochen  
und zeigen in den Scherben die Welt  
ganz (Biermann 1995: 51).

Ob der Spiegel Brechts wirklich so *geschliffen* war, wie Biermann es zu erkennen glaubt, mag dahingestellt bleiben; Tatsache ist, daß er als solcher Theatergeschichte schrieb, als geschliffener, sauberer, unveränderbar fertiger Spiegel, der immer gleich gesehen wurde, egal, welches Gesicht sich über ihn beugte. Daß Brecht damit bis zum heutigen Tage verkannt wurde, wird immer offenkundiger und hat sich durch die fremden Gesichter des Auslands, die sich über seinen Spiegel beugen — und da stellt das brasilianische Theater keine Ausnahme dar —, längst bestätigt.

In einem anderen Gedicht schrieb Biermann:

Auch das, Meister, sind [...] deine  
Nachgeborenen: nachgestorbene Vorgestorbene  
voller Nachsicht nur mit sich selber  
öfter noch als die Schuhe die Haltung wechselnd  
[...] (Biermann 1995: 49).

Ja, die Haltung wechseln — das, was Biermann hier so kritisch vermerkt, ist im Grunde nichts anderes als das, was Brecht in Wahrheit provozieren wollte und was so bemerkenswerte Früchte in Brasilien hervorgebracht hat: eine Änderung der Haltung, und zwar bestimmt so oft wie die der Schuhe. Selbst sagte er oftmals:

Ein Mann mit nur einer Theorie ist verloren. Man muß die Taschen mit Theorien füllen und sie für alle Gelegenheiten haben (Brecht 1967a: XVI, 916).

So hing auch stets die Theorie, die er aus seiner Tasche zog, davon ab, wer oder was er im entsprechenden Moment war. Damit war jede Sichtweise in kontinuierlichem Flusse begriffen, just nach Personen- und Gesellschaftskreisen, nach Umfeld und Bedingungen neu zu sehen und zu interpretieren, halt je nach Frage der Perspektive.

Und genau hier ist das eigentliche Motiv zu finden, aus dem heraus das brasilianische Theater ein dermaßen hohes Interesse an dem deutschen Dramatiker entwickelte. In einem Land, das als das fünftgrößte der Welt gilt, mit Großstädten, die viele Millionen Einwohner beherbergen, durchzogen von einem enormen Arm-Reich-Gefälle, in einem solchen Land erscheint es fast unvorstellbar, daß es einer diktatorischen Regierung gelingen konnte, dem Volk eine einheitliche Meinungsstruktur aufzuzwingen. Das Theater hat hier die Aufgabe gesehen und wahrgenommen, diese vorgeformte Meinung 'aufzuweichen', der brasilianischen Gesellschaft mitten in Repression und Zensur neue Sichtweisen zu präsentieren. Die Leichtigkeit der Veränderung wird vorgespielt, die Möglichkeit zur Grenzüberschreitung, die Gelegenheit zum Rollenwechsel, zwar erst nur auf der Bühne, dann aber — genauso vehement, wie Brecht es vorformuliert hatte — durchaus übertragbar auf alle Bereiche der brasilianischen Gesellschaft. Diese Möglichkeit bietet eben auch nur das Theater.

Denn das Theater ist das Medium, das — im absolut überzogenen Höchstfalle — als einziges auch im Prinzip jeden Abend verändert werden kann, eben je nach gesellschaftlicher Notwendigkeit und nach Frage der Perspektive. Es ist ja gerade im Theater so, daß wir ständig verdrehen und verbiegen. Theater lebt von der lebendigen Aneignung alter Texte, neuer Stoffe, aktueller Anlässe. Immer wieder neue Geschichten entstehen so Abend für Abend.

Kaum eine andere Kunstform als das Theater würde in Brasilien deshalb so direkt die Masse der Gesellschaft erreichen, von der Musik einmal abgesehen. Theater ist eben anders. Es hat seine Aufgaben immer schon etwas anders verstanden als

die anderen Künste. Es ist die Kunst der Öffentlichkeit. Jeder hat hier seine Meinung, seine eigene, unverbindliche Meinung. Für die Dramatikerin Gerlind Reinshagen ist Theater die Kunst, Wahrnehmungen zu verkaufen:

Diese gehen seltsame Wege, und je vielseitiger, ungelöster sie sind, desto mehr Gedanken ziehen sie an. Sie sind, wenn sie gut sind, radioaktiv, heiße Ware, nicht ungefährlich. Wir entwickeln: Meinungen. Diese aber sind unverkäuflich und den Mackern der Kultur wie auch den Tauschbeziehungen entzogen (Reinshagen 1972: 162).

Genau das war das Anliegen des aufgeklärten brasilianischen Theaters im Zuge der *brasilidade* Mitte des 20. Jahrhunderts: Meinungen aus den ansonsten eher passiven Zuschauern herauszuholen, eigene Gedanken zu provozieren. Und genau dazu lieferte Brecht die vielseitige Vorlage, die gerade nicht endgültig, geschlossen, kopierfertig war, sondern offen, unbestimmt, leer, ungelöst, nach eigenen Forderungen und Ansprüchen auffüllbar und einsetzbar.

Anders als Schiller verstand Brecht das Theater nicht als moralische Anstalt, sondern als Laboratorium, als unerschöpfliches Experimentierfeld. Und gerade diese Multiperspektivität macht Brechts Theater für viele andere Kulturkreise so polyvalent. Brasilien experimentiert deshalb auch weit intensiver mit Brechts Vorgaben als Deutschland selbst. Hier, im fremdkulturellen Umfeld, gilt er als unerschöpfliche Quelle und Basis für eigenkulturelle Umsetzungen. Je facettenreicher das beeinflussende Werk, umso anwendbarer, ja: «brauchbarer» ist es in anderen kulturellen Kontexten. «Brauchbar» — ein vielgebrauchtes Wort des Pragmatikers Brecht: «Du weißt es: wer gebraucht wird, ist nicht frei», heißt es in einem Gedicht von 1939 (Brecht 1981: 758). Diese Brechtsche Gebrauchsformel zeichnet anschaulich die Erlebnisse und Erfahrungen mit Brecht im brasilianischen Theater nach.

## 6 Brasilianische Theatererfahrung über Brecht hinaus

Im Gegensatz zu Deutschland scheint Brasiliens Theater Brecht im positiven Sinne wirklich 'gebraucht' zu haben, nicht etwa, um ihn nachzuahmen, nein vielmehr, um an und mit Brecht eigenes Theater zu entwickeln. Brasiliens Theater nutzen die vielen Möglichkeiten, Brecht zu rezipieren, und sei es, mit den Worten des Dramatikers Mauro Rasi:

[...] de recusar Brecht, enriquecê-lo, adaptá-lo ou criar uma síntese (Rasi, in: Bonfim 1986: 1).

In einer ersten Rezeptionsphase finden vorrangig Aufführungen von primären Brecht-Stücken statt. Im Anschluß daran, in einer zweiten Phase, entstehen eigene brasilianische Stücke unter dem Einfluß der Brecht-Stücke. *Rasga coração* von Oduvaldo Vianna Filho, *Ponto de partida* von Gianfrancesco Guarnieri, *Gota d'água* von Chico Buarque und Paulo Pontes und viele andere mehr legen beredtes Zeugnis von dieser ertragreichen Schaffensphase ab.

Die Stücke leiten einen Richtungswechsel ein, aus dem sie selbst sehr ausdrucksstark und eigenwillig hervorgehen, in einer seltsam gelungenen Mischung aus Regionalismus und Universalismus. Diese Phase kann man wohl am besten als 'post-brechtisch' bezeichnen, insofern als die Stücke und deren Aufführungen weit über Brecht selbst hinausweisen und damit eine Phase eigenen Theaters einleiten; eines Theaters, das sich jedoch in jedem Fall mit den Konventionen des epischen Theaters — bewußt oder sogar unbewußt — auseinandergesetzt hat. Der Klassiker Brecht ist vor der Kanonisierung in der brasilianischen Welt errettet worden (vgl. BrechtZentrumBerlin 1992: 135).

Hatte nicht schon Brecht immer wieder gesagt: Der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten ist der Umweg? Erst der Umweg — über die fremdkulturelle Perspektive — läßt Brechts Polyphonie neu aufleuchten: Erst die fremden Augen lassen neue und weiterführende Bedeutungspotentiale entstehen.

Dieses Aufbrechen von Ideen, diese Hervorhebung des je individuell Signifikanten — ganz im Sinne Lacans — läßt erahnen, daß ein solches Verständnis vom Umgang mit Kulturgut ein höchst postmodernes ist. Mit den fremden Augen werden überall Bedeutungen auseinandergenommen und neu zusammengesetzt, alte Konzepte in Frage gestellt und neue definiert, Bestehendes zerbrochen und in neuer 'Übersetzung' wieder zusammengeklebt. Dabei werden überall Anleihen gemacht. Daß Brecht eine ganz eigene, wenn auch umstrittene Haltung zu geistigem Eigentum hatte, gibt er mit einer «grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums» an:

Aber lassen wir das beliebte Geduldspiel der Bourgeoisie: den Streit um den Besitztitel. [...] Das Drama braucht nicht sorgfältig patentierte Details, jeden Nagel signiert, jede Redensart extra hergestellt, sondern große Grundlinien, großzügige Selbstverständlichkeit und langen Atem, Dinge, die nirgends zu leihen sind (Brecht 1967b: XVIII, 100).

Im brasilianischen Theater wird Brecht mit eben dieser großzügigen Selbstverständlichkeit, mit enormer Experimentierfreude und Improvisationslust souverän neu interpretiert. Man dekonstruiert Brecht, um ihn für sich neu zu konstruieren. Die interpretative Multiplizität des 'Klassikers' Brecht wächst in dem Maße, in dem die historische und kulturelle Distanz zwischen ihm und seinen Rezipienten bzw. Produzenten sich steigert. Diese eklektische Lesart hat die eigene Sprache, die eigene 'Scherbe' aus dem Spiegelbild herauskristallisiert.

Es ist ja ein kurioser Vorgang, im Literaturbetrieb von Vorgängern und Nachfolgern zu sprechen. Spätestens seit Borges wissen wir, daß es Kontinuität und Unilinearität im Literaturgeschehen nicht gibt. Jorge Luis Borges hat 1951 mit seinem Text «Kafka y sus precursores» die rätselhaft scheinende Theorie aufgestellt, daß ein Autor sich nicht seine Nachfolger, sondern seine Vorgänger schaffe (vgl. Borges 1980: 226-228). Damit wird jede traditionelle Einflußtheorie auf den Kopf gestellt. Denn Werke, die Einfluß ausüben, sind nicht automatisch Vorgänger, und die beeinflussten sind nicht automatisch

Nachfolger, die anderen Werken 'nachfolgen'. Gerade die produktive Brecht-Rezeption in Brasilien zeigt, daß die Nachfolger eben nicht nachfolgen, sondern oft ganz neue Wege gehen, unabhängig vom Vorgängerwerk. Je unabhängiger dabei der Bloomsche «strong poet» ist (vgl. Bloom 1973), umso größer ist seine Fähigkeit, sich von der Last des literarischen Erbes, vom «burden of precedent» zu befreien.

## 7 Ausblick

Heute wird weiter an und mit Brecht experimentiert, doch gleichsam unmerklich, ist doch der direkte Einfluß durch Brecht überwunden, existiert doch längst ein eigener, sehr selbstbewußter dramatischer Ausdruck. Die Vorlage wird genutzt, adaptiert, doch spielt man längst frei und opportun über sie hinweg, dichtet weiter, dichtet um.

Gerade im Zuge postmoderner Spielereien und Fragmentierungen kommt es in den achtziger und neunziger Jahren zu einer ungeheuren Pluralität an Tendenzen und Strömungen (so zum Beispiel Gerald Thomas — sein Fragmente aneinanderreihendes Spiel, seine anfangs- und schlußlosen Szenen, seine zusammenhanglosen Sequenzen, sein Fabulieren in Geschichte und Gegenwart, seine Ausschweifungen in jede mögliche Richtung —, aber auch Antunes Filho und sein *Centro de pesquisa teatral*, Bia Lessa, Denise Stoklos). Diese Vielfalt zeigt vor allem eine ungeheure Fabulierlust, bei gleichzeitiger Suche nach dem eigentlich Essentiellen, das unser Leben bestimmt. Nur wenige beschäftigen sich mit der jüngsten Vergangenheit oder mit der gesellschaftlich-politischen Situation. Überrollt durch die ständige Präsenz des Fernsehens und unzähliger, unendlicher *telenovelas* läßt sich neuerdings auch wieder eine Tendenz zu mehr Musicals, Komödien, *slapstick* und auch Zeit-Satiren ausmachen.

## 8 Resümee

Das brasilianische Theater hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts von den beherrschenden ausländischen Überhängen lösen können. Es hat sich von fremden Modellen freispielen und seine eigene Sprache finden können. Dabei stand letztlich eben nicht mehr die einfache, unbewußte Aneignung literarischer Modelle im Vordergrund, sondern eine im besten Sinne produktiv-kreative Auseinandersetzung mit dem fremdkulturellen Material. Zu dem Zeitpunkt nämlich, zu dem das brasilianische Theater sich aus dem Spiegel der Fremdkultur herauszuspielen verstand und das Wechselspiel zwischen im Jaußschen Sinne fremdkulturellem Horizont und eigenkulturellem Repertoire fruchtbar auszubalancieren vermochte, begann die eigentlich kreative Phase im brasilianischen Theaterwesen. Die Veränderungen und Adaptionen lassen ein durchaus selbstbewußtes und spielerisches — um es zeitgemäß auszudrücken: 'postmodern-ludisches' — Theaterschaffen entstehen, das über den ausländischen Umweg die Eigenkultur narrativ und expressiv in Szene zu setzen weiß.

## 9 Literaturverzeichnis

- Bloom, Harold (1973): *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press.
- Bonfim, Beatriz (1986): «Visões de Brecht», in: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25. August 1986, S. 1.
- Borges, Jorge Luis (1980): «Kafka y sus precursores», in: Borges, Jorge Luis (1980): *Prosa completa*, Bd. 2, Barcelona: Bruguera.
- Brecht, Bertolt (1967a): *Gesammelte Werke*, Bd. 16: *Schriften zum Theater 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (Werkausgabe in 20 Bänden).
- Brecht, Bertolt (1967b): *Gesammelte Werke*, Bd. 18: *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (Werkausgabe in 20 Bänden).



- Brecht, Bertolt (1981): «Sonett Nr. 19», in: Brecht, Bertolt (1981): *Die Gedichte von Brecht in einem Band*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 757-758.
- BrechtZentrumBerlin (Hrsg.) (1982): *Nach Brecht: ein Almanach 1982*, Berlin: Argon.
- Magaldi, Sábato (1997): *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo: Global Editora.
- Magaldi, Sábato (1998): *Moderna Dramaturgia Brasileira*, São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Mostaço, Edélcio (1982): *Teatro e política: arena, oficina e opinião*, Rio de Janeiro: Proposta.
- Peixoto, Fernando (1987): «O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação», in: Bader, Wolfgang (Hrsg.) (1987): *Brecht no Brasil: experiências e influências*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Reinshagen, Gerlind (1972): *Kann das Theater noch aus seiner Rolle fallen oder: Die halbwegs emanzipierte Mariann*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sartingen, Kathrin (1994): *Über Brecht hinaus .... produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Sloterdijk, Peter (1987): *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.



## Oliver Vogt (Trier)

### *Conversa acabada:* «statisches Drama» in Bewegung

Wie das gesamte filmische Schaffen João Botelhos ist auch sein Erstlingswerk *Conversa acabada* aus dem Jahre 1981 über Fernando Pessoa und Mário de Sá-Carneiro vor allem durch ein großes Interesse an der Reflexion der sozialen und kulturellen Belange seines Landes gekennzeichnet.

Während unmittelbar nach der Revolution im portugiesischen Film eine starke Tendenz zum Dokumentarismus vorherrschte, der die politischen und sozialen Umwälzungen im Lande festzuhalten bestrebt war, kam es Anfang der achtziger Jahre erstmals zu Versuchen, die jüngste portugiesische Geschichte kritisch zu durchleuchten. Dabei erregte João Botelho mit seiner filmischen Reflexion über den Krieg in Angola *Um adeus português* (1985) besonderes Aufsehen.

In *Tempos difíceis* (1988) oder *Aqui na terra* (1993) spürt er der Generation der Revolution nach (laut Botelho «seiner Generation»), die seiner Meinung nach ihre Ideale verraten habe und deren Unaufrichtigkeit und Verlogenheit er aufzudecken versucht. Sein neuestes Werk *Tráfico* (1998) schließlich ist eine abstrakte und äußerst sarkastische Bestandsaufnahme der portugiesischen Gesellschaft unserer Tage.

Auch Botelhos Erstlingswerk *Conversa acabada* über den Briefwechsel zwischen Fernando Pessoa und Mário de Sá-Carneiro nahm kritisch zur aktuellen Situation des Landes Stellung; zu präsent war die Revolution zum Zeitpunkt der Entstehung des Films, zu frisch die Enttäuschung über nicht verwirklichte Ideale, als daß die in *Conversa acabada* zitierten

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:*  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,

Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 219-244

Worte Pessoa aus dessen Aufsatz «A doença da disciplina», in dem er die Unfähigkeit der Portugiesen zu einer Revolution anprangert, ungehört verhallen könnten:

Somos incapazes de revolta e de agitação. Quando fizemos uma 'revolução' foi para implantar uma coisa igual ao que já estava [...]¹

Die nachrevolutionäre Depression war der Ausgangspunkt für den Versuch, mit *Conversa acabada* einen Schritt in Richtung einer Antwort auf die Frage nach der verloren geglaubten portugiesischen Identität zu gehen. In dieser Phase des Umbruchs und großer Verunsicherung fragte Botelho nach den Grundfesten der portugiesischen Kultur. Welchen Traditionen fühlte man sich verbunden? In seinem Bemühen, Portugal ein Stück nationales Bewußtsein wiederzugeben, besann sich Botelho auf das kulturelle, insbesondere sprachliche Erbe Portugals, das er im Werk Pessoa und Sá-Carneiros zu erkennen glaubte. In ihren Texten erfinde sich das Portugiesische aufs Neue, so Botelho, und es sei schließlich die Sprache, die eine Nation ausmache.

Unmittelbar verknüpft mit der Thematisierung des sprachlichen Erbes Portugals als Baustein eines nationalen Identitätsgefühls ist in *Conversa acabada* die Frage nach der Identität der Person — einer Frage, die das gesamte Zeitalter der «Moderne» kennzeichnet und auch Fernando Pessoa und Mário de Sá-Carneiro als «moderne» Dichter in ihren Werken in eminenter Weise beschäftigte.

Beide Autoren versuchen in ihrem Werk, mit der Frage nach dem «Ich» und der mit dieser Frage einhergehenden Krise desselben umzugehen. Bezeichnend ist jedoch, wie sehr die jeweils beschrittenen Wege voneinander abweichen. Trotz vieler Gemeinsamkeiten muß, wie es scheint, von einer prinzipiellen Andersartigkeit ihrer Krise ausgegangen werden, was nicht nur

---

¹ Pessoa (1990b: 600-601).

durch ihre Biographie bestätigt wird, sondern wovon vor allem auch ihr literarisches Werk Zeugnis ablegt.

Botelho nähert sich den Autoren in seinem Film nun auch nicht, wie man annehmen könnte, über ihre Biographie, sondern ausschließlich über ihr Werk, wobei der Werk-Begriff hier, weit gefaßt, neben der literarischen Produktion vor allem auch den Briefwechsel zwischen den Autoren sowie einige persönliche Notizen Pessoa's mit einschließt.

*Conversa acabada* erscheint wie eine Verlängerung der abgebrochenen Korrespondenz mit filmischen Mitteln, deren Anarchie derjenigen der Texte sehr nahesteht. So fühlt sich Botelho dem innovativen Moment des Modernismus Pessoa's und Sá-Carneiros im Portugal des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts durchaus verbunden, stellte doch seine Suche nach Bestandsaufnahme und Neubestimmung der filmischen *codes* zu Beginn der achtziger Jahre in der Filmlandschaft Portugals ebenfalls einen Bruch mit Etabliertem dar.<sup>2</sup>

*Conversa acabada* ist eine fiktive Annäherung an das Werk zweier bedeutender Künstler, jedoch muß die Fiktionalität des Films als eine «gebrochene» verstanden werden. Die «große Lügenmaschine Kino» (wie Botelho das Medium gern bezeichnet) wird in *Conversa acabada* nicht zur dramatischen Inszenierung von Biographien genutzt — die Künstler werden in der Regel nur in unmittelbarem Werkbezug ins Bild gesetzt.

Dokumentarisch anmutende Passagen stehen im Wechsel mit Spielszenen auf verschiedenen Wirklichkeitsebenen. Es handelt es sich weder um einen Dokumentarfilm (einen nicht fiktiven Film), dessen Referenzobjekt ja in der nichtfilmischen Realität liegt, noch um einen klassischen Fiktionsfilm, der bemüht wäre, eine kohärente Fiktionalität innerhalb seiner filmischen Realität aufzubauen. In jedem Moment des Films dominiert vielmehr eine offene Künstlichkeit, die dazu dient,

---

<sup>2</sup> «A minha atitude, é a da pessoa que quer fazer cinema pela primeira vez e que deseja reflectir também sobre o cinema, partindo da aprendizagem» (Botelho 1982: 8).

den Zuschauer zu irritieren, ihn in dem Bewußtsein zu halten, daß sich der Film mehr auf eine geistige Welt literarischer Schöpfung denn auf eine konkrete, gegebene Welt beziehe. Immer wieder führt er dem Zuschauer seine Brüchigkeit vor Augen und verzichtet bewußt auf die Konstruktion eines Realitätsbildes, in dem der Zuschauer heimisch werden könnte. *Conversa acabada* ist ein Film gegen die Illusion des Kinos und steht in dieser Hinsicht dem Theater nahe.<sup>3</sup>

Der Film arbeitet überwiegend mit szenischen Bildern, die aufgrund der Projektion von Standbildern im Hintergrund von geringer räumlicher Tiefe sind und durch die stets festen Kameraeinstellungen an eine Theaterbühne erinnern. Auch die äußere Wirklichkeit wirkt bei den wenigen Außenaufnahmen in *Conversa acabada* generell instabil und inkohärent. Eine wesentliche Bedeutung kommt dem Wechsel von In und Off auf Ton- und Bildebene zu, der den Eindruck einer Präsenz mehrerer gebrochener Realitätsebenen unterstützt.

*Conversa acabada* ist eine Collage, die Anleihen bei der Literatur, dem Theater und vor allem auch der Malerei nimmt. Doch fügen sich die einzelnen Bruchstücke nicht zu einem Ganzen zusammen. Alles bleibt Fragment, und so ist das Ergebnis nicht etwa ein stimmungsvolles und stimmiges Zeitdokument, sondern vielmehr das Bild einer Epoche im Aufriß; immer wieder blitzen Aspekte und Facetten kurz auf, so als betrachtete man ein Geschehen in einem zerborstenen Spiegel.

Tatsächlich geht es Botelho sowenig um die minutiöse Rekonstruktion einer Epoche wie um die Nacherzählung einer Biographie. Die gesamte Inszenierung des Films dient in erster Linie der Exposition der literarischen Werke Pessoa's und Sá-Carneiros, und nur über den Text und die Form seiner Präsentation gelangt der Zuschauer zu einem aussagekräftigen Bild der Autoren.

---

<sup>3</sup> «O filme está todo construído contra a ilusão do cinema ...» (Botelho 1982: 8).

Bei der Inszenierung der Werke von Pessoa und Sá-Carneiro liegt der größte Anteil auf der Verlesung ihrer Korrespondenz (wahlweise durch den Verfasser beim Schreiben des Briefes oder durch den Adressaten nach Erhalt desselben), die auch den zeitlichen Rahmen des Films markiert; nämlich die Zeit von Sá-Carneiros Übersiedelung nach Paris im Jahre 1912 bis zu seinem Freitod im Jahre 1916. Aus ihren Briefen wird in chronologischer Folge zitiert, wobei zwischenzeitlich immer wieder Gedichte beider Autoren vorgetragen werden und Passagen aus «O marinheiro»<sup>4</sup> von Pessoa und *A confissão de Lúcio*<sup>5</sup> von Sá-Carneiro eine szenische Umsetzung erfahren.

Vorangestellt ist ein prologisches Vorspiel (bestehend aus einem Monolog aus dem «Primeiro Fausto»,<sup>6</sup> einer Sequenz, die den Tod Pessogas zeigt und der Lesung des «Soneto já antigo» des Pessoa Heteronyms Álvaro de Campos)<sup>7</sup> sowie eine kurze biographische Einführung durch einen Präsentator und eine Sprecherin aus dem Off.

So bilden die Werke der beiden Autoren — in diesem weit gefaßten Werkverständnis — fast den gesamten im Film gesprochenen Text.

Keine der verschiedenen Erzählebenen kann für sich einen Anspruch auf Absolutheit geltend machen. Sie stehen in ständigem Wechsel, relativieren sich gegenseitig und erfahren eine Relativierung innerhalb ihrer selbst.

---

<sup>4</sup> Pessoa (1986b: 153-154).

<sup>5</sup> Sá-Carneiro (1985a).

<sup>6</sup> Pessoa (1986c: 166-208).

<sup>7</sup> Die Heteronyme sind imaginierte Persönlichkeiten, die in der Vorstellung Pessogas eine derartige Dichte erreichten, daß er ihnen eine Biographie, eine individuelle äußere Erscheinung zudachte, ihnen einen «Anstrich von Wirklichkeit» gab, wie er es nannte, und ihnen vor allem jeweils ein eigenes literarisches Werk zuschrieb, in der ihre besondere Persönlichkeit zum Ausdruck kam, durch das sie erst «lebendig» wurden. Die wichtigsten Heteronyme sind Alberto Caeiro, Álvaro de Campos und Ricardo Reis sowie das Semiheteronym Bernardo Soares, Autor des *Livro do desassossego*.

In dem erwähnten «prologischen» Vorspiel führt Botelho bereits die wesentlichen gestalterischen Elemente seines Films ein. Der Film beginnt mit einem Sprecher, der auf einem Sessel in der Bildmitte plaziert ist und durch das Zitieren der Passage *O temor da morte* aus dem «Primeiro Fausto» Pessoa's bereits eines der Hauptmotive des Films vorwegnimmt. In den Hintergrund werden bildfüllend astrologische Diagramme und Berechnungen projiziert. Die Kamera steht bewegungslos vor der Szene. Mit dieser Art «szenischer» Bilder, die aufgrund ihrer geringen räumlichen Tiefe und der immer festen Einstellung an eine Theaterbühne erinnern, arbeitet der Film überwiegend. In einer Redepause klingt aus dem Off das laute Knattern eines Hubschraubers, das sich am Ende des Monologs wiederholt und über ein Zwischenbild — das, wie ein Titel informiert, den Himmel über Lissabon in der Morgendämmerung des 30. Novembers 1935 (dem Todestag Pessoa's) zeigt — bis in die nächste Sequenz im Hospital St. Louis hineinhalbt.

Neben der Funktion des Off-Tons als Bindeglied zweier aufeinanderfolgender Sequenzen an dieser Stelle deutet sich bereits die besondere Stellung an, die dem Off während des gesamten Filmes zukommt; seine Einflußnahme auf die Wirkung der filmischen Realität durch bewußte (asynchrone) Verwendung.

Die nächsten Sequenz zeigt Pessoa's Tod im Hospital St. Louis. Eine Krankenschwester läuft einen Gang entlang; in einer nahen Einstellung auf Füße und Rocksäum schwebt die Kamera zunächst der Person voran und nimmt sie dann in einer weiteren Einstellung in voller Größe von hinten wieder auf. Sie tritt in ein Zimmer. Dort liegt Pessoa schlafend in seinem Sterbebett. Neben ihm sitzt ein Priester (interpretiert von Manoel de Oliveira). Pessoa erwacht, greift nach seiner Brille. Die Kamera schwenkt von Pessoa über den Priester hinweg auf ein Fenster, das hinter dem Kopf der Nonne, deren Gesicht sich der Kamera hier zum ersten Male zeigt, den gesamten Bildhintergrund ausfüllt. Musik setzt ein, die entfernt an den Trauermarsch von Chopin erinnert. Das Fenster gibt den Blick auf eine Palme frei,



die sich im Winde wiegt und deren Blätter Schatten auf eine dahinter liegende gelbe Mauer werfen. Darüber ist ein Streifen blauen Himmels zu sehen. Der Ausschnitt wirkt jedoch flach und artifiziell, ähnelt eher einem Gemälde und nimmt somit die «Fenster-Tableaus» von Botelhos späteren Filmen vorweg.

Es folgt eine Abblende, dann eine halbnaher Einstellung, welche den toten Pessoa in seinem Bett zeigt, daneben die kniende Nonne und den Priester, der ein Sterbegebet spricht. Seine Stimme dringt allerdings nur in Fetzen durch die schwere Musik, die unvermindert aus dem Off tönt.

Die letzte Einstellung zeigt die Hand Pessoaas, die ein Blatt hält. Darüber liegt ein Schatten, der langsam zurückweicht und die Schrift freigibt («I do not know, what tomorrow will bring»)<sup>8</sup>. Der Priester zieht das Blatt schließlich unter der Hand weg und vollzieht damit symbolisch die Trennung von Dichter als physischer und sterblicher Person und Text als Produkt eines immateriellen schöpferischen Geistes, der seinen Verfasser überdauert.

Durch den ganzen Film zieht sich Botelhos Hang zur Fragmentisierung, die sich hier bereits andeutet. Kaum wird dem Zuschauer «Ganzes» präsentiert, weder als Einheit der Person oder des Raumes noch als solche der Zeit.

Von der Detailaufnahme der Hand des toten Pessoa springt die Kamera in einem Schwenk über eine grün bewachsene Hügellandschaft. Die Kamerabewegung folgt dem Verlauf eines Bergkammes, der die Grenze zwischen blauem Himmel und Landschaft markiert. Als sich die Kamera mit dem nun steil abfallenden Bergkamm neigt, öffnet sich die Landschaft zu einem weiten Tal. Im Vordergrund kommt eine auf weißem Fels sitzende Frau ins Bild, die das «Soneto já antigo»<sup>9</sup> von Álvaro de Campos liest. Durch den Verlauf des Bergrückens direkt auf den Punkt gelenkt, wo sich die Frau befindet, verharrt die

---

<sup>8</sup> Diese Zeile wurde tatsächlich von Pessoa kurz vor seinem Tode verfaßt und fand sich auf dem Nachttisch neben seinem Sterbebett.

<sup>9</sup> Pessoa (1991b: 132).

Kamera mit dieser in der Bildmitte. Die zunächst aus dem Off klingende Stimme wird, über das Bild, einem Körper förmlich «eingepflanzt»; oder, anders betrachtet, kündigt sich eine im filmischen Raum befindliche Person über ihre Stimme als «anwesend» an und zeigt sich erst dann körperlich, was noch einmal das Primat des Textes vor dem Bilde betont. Dieser Wechsel von In und Off auf Ton- und Bildebene ist charakteristisch für *Conversa acabada* und unterstützt den Eindruck einer Präsenz mehrerer gebrochener Realitätsebenen. Die Landschaft in ihrem Rücken wirkt durch die Beleuchtung der Figur, die sie aus der Umgebung herauszulösen scheint, seltsam unreal und erscheint beinahe wie eine der im Studio entstandenen Hintergrundprojektionen. Das Schlußbild der Szene zeigt aus leichter Obersicht in Naheinstellung die angeschnittene Brust und den Kopf der Frau, die wie unbeabsichtigt von unten in das Bild hineinragt, denn der Kamerablick scheint jetzt mehr der hinter ihr liegenden Landschaft zu gelten.

So wirkt bei den wenigen Außenaufnahmen in *Conversa acabada* generell auch die äußere Wirklichkeit instabil und inkohärent, wie sich an späterer Stelle noch anschaulich zeigen lassen wird.

Nach dem sich dem Vorspiel anschließenden Titel *Conversa acabada: sobre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro* erscheint der Präsentator, der, an einem großen Schreibtisch sitzend, in der Regel in Szenen einführt und in einem informell-erzählenden und emotionalen Stil notwendige Hintergrundinformationen gibt. Er liest zunächst aus frühen Tagebucheintragungen Pessoa's in englischer Sprache. Sein Vortrag wird von einer weiblichen Stimme aus dem Off überlagert. Diese Off-Sprecherin trägt in nüchternem, sachlichem Stil meist biographische Fakten vor.

Die Überlagerung durch die Off-Sprecherin in ihrer Dimension als allmächtige und allwissende Stimme nimmt dem Präsentator die Rolle einer absoluten Erzählinstanz, rückt ihn aus seiner vermeintlichen Aktualität. Nach kurzem Bericht stellt ihr plötzliches Verstummen dann den Präsentator, der seine

Rede unbeirrt weitergeführt hat, wieder in den Vordergrund. Beide Kommentarebenen relativieren sich so gegenseitig.

Im folgenden wird der Zuschauer Zeuge des sich entwickelnden Briefwechsels zwischen den beiden Autoren, der in der Übersiedelung Sá-Carneiros nach Paris im Jahre 1912 seinen Ausgang nahm.

Offensichtlich ist hier die stärkere Präsenz Sá-Carneiros gegenüber Pessoa, was neben einem die Korrespondenz betreffenden, faktischen Grund (Sá-Carneiros Briefe an Pessoa sind im Nachlaß Pessogas vermutlich vollständig erhalten geblieben, während der größte Teil der Briefe Pessogas an Sá-Carneiro verschollen ist) auch auf inhaltliche Motive Botelhos zurückzuführen ist, auf die später noch zurückzukommen sein wird.

In seiner Darstellung der Personen und der Welt spiegelt der Film jedoch sehr anschaulich die Position Pessogas wider, seine Haltung zu der ihn umgebenden Welt, ist doch Pessogas Ausgangspunkt ein grundsätzlicher Zweifel sowohl an dem, was wir gemeinhin als Welt bezeichnen, als auch an jenem scheinbar mit dieser Welt existierenden «Ich», das sich von dieser Welt her und in ihr zu verstehen sucht.

Weder im Blick auf eine direkt faßliche Einheit der Person oder des Lebens noch im Glauben an ein gradliniges Wirken und Tun läßt sich für Pessoa die menschliche Situation verstehen. Kontinuität liegt nur in der konsequenten Einsicht, daß diese Situation sich diskontinuierlich vollzieht. So ist auch in seinem Werk die einzige aufweisbare Kontinuität sein Hang zum Diskontinuierlichen («Se sou alguma vez coerente, é apenas como uma incoerência de incoerência».)<sup>10</sup> Diese Diskontinuität ist gleichbedeutend mit der radikalen Auflösung jenes Subjekts, das gemeinhin als Gegenstand unseres Selbstverständnisses gesetzt wird.

Mit der Schöpfung seiner Heteronyme gelang es Pessoa, die Widersprüchlichkeit der Welt anzunehmen, sie auszuhalten und auch noch im literarischen Schaffen zu reflektieren. Durch die

---

<sup>10</sup> Pessoa (1990a: 433).

eigene Auflösung / Vervielfältigung und sein Ansinnen, alles auf jede erdenkliche Art zu fühlen, alle möglichen Perspektiven einzunehmen, gelingt ihm zweierlei: Zum einen trägt er der Wahrheit einer jeden Perspektive Rechnung, zum anderen eröffnet sich die Möglichkeit, daß die Vielfältigkeit der Welt nicht mehr nur einfach erlitten, sondern — im Gegenteil — schöpferisch verstanden und ergriffen wird.

Bei der Darstellung Pessoa's hält sich Botelho ganz an eine Bemerkung von Álvaro de Campos, der sinngemäß sagt: «Meine Biographie zu schreiben ist ganz einfach. Man nehme meinen Geburtstag und meinen Sterbetag — alle dazwischen liegenden Tage gehören allein mir» — daher erleben wir aus der Vita Pessoa's lediglich seinen Tod; daß es sich bei der Darstellung Sá-Carneiros anders verhält, ist auf dessen stark von Pessoa abweichenden Charakter seines «krisischen Ich-Bewußtseins» zurückzuführen und wird im folgenden noch näher ausgeführt.

Der Film zeigt Pessoa zumeist allein in seinem Zimmer, in der Regel bei Nacht als Schöpfer der geistigen, inneren Welt seiner Dichtung, die von der äußeren Welt seiner «Alltagsrealität» immer deutlich geschieden bleibt. Wenn Pessoa sich einmal durch Lissabon bewegt, dann gleitet er wie ein Schatten vor den schwarzweißen, manchmal farbigen Hintergrundprojektionen historischer Aufnahmen durch das Bild.

Die Art und Weise der Präsentation der Gedichte Pessoa's ist vielfältig. Verschiedene Leserinnen und Leser lösen sich ab, Orte und Begebenheiten befinden sich in ständigem Wechsel. Die Texte werden in der Regel in einer zurückhaltenden Lesart vorgetragen, die keinen eindeutigen Interpretationsansatz nahelegt. So wird etwa bei der Lesung der «Ode marítima»<sup>11</sup> die universelle Kraft des Textes nicht durch eine Modulation des stimmlichen Ausdrucks heraufbeschworen, sondern allein durch seine Inszenierung als Radiolesung versinnbildlicht, welche die

---

<sup>11</sup> Pessoa (1991c: 28-82).

Aussage des Gedichtes ins Unendliche zu vervielfältigen scheint.

Botelho war daran gelegen, daß die Texte in ihrer aktuellen Bedeutung wahrgenommen werden. So sind die Leserinnen und Leser der heteronymen Texte sowie eines Gedichts von Sá-Carneiro als Zeitgenossen Botelhos in «realer» Umgebung, meist im Freien in Szene gesetzt. Die hier dargestellte Realität scheint zwar zunächst faßbarer, entpuppt sich aber bei näherem Hinschauen als von ebenso brüchiger und diskontinuierlicher Natur wie die szenische Wirklichkeit Pessoa's und Sá-Carneiros. Dieser Umstand soll anhand der Beschreibung einer Szene verdeutlicht werden, in der ein weiteres heteronymes Gedicht Pessoa's vorgetragen wird.

Eine ältere Frau sitzt auf einem Klappstuhl inmitten einer hügeligen Wiesenlandschaft und liest ein Gedicht aus dem Buch «O guardador de rebanhos»<sup>12</sup> von Alberto Caeiro. In einer Redepause nach dem ersten Absatz erfolgt ein Reißschwenk der Kamera um ca. 90 Grad über die Wiesen hinweg auf eine auslaufende Bergkette. Hier verharrt die Kamera einen Moment, um sich dann wieder in Bewegung zu setzen. Nach diesem zweiten, langsamen Schwenk von etwa 180 Grad kommt erneut die lesende Frau ins Bild. Während sie sich vorher noch inmitten der Landschaft befand (wobei sie sich mit der Farbe ihres Pullovers kaum vom Untergrund abhebt, beinahe ein Teil davon wird), ragt sie jetzt — der Kamera um einiges näher und leicht seitlich von der Brust aufwärts erfaßt — wie ein Fremdkörper in die untere Bildhälfte hinein. Es scheint, als befände sie sich jetzt «vor» der Landschaft (obgleich in der freien Natur aufgenommen, wirkt die Landschaft hier beinahe so künstlich wie eine der Hintergrundprojektionen im Studio). Als vermeintlicher Bezugspunkt suggeriert die Frau dem Betrachter einen Panoramaschwenk von 360 Grad, doch läßt sich bei wiederholtem Schauen der Szene leicht erkennen, daß sich die Frau im Rücken der Kamera bewegt haben muß: Während zu Beginn

---

<sup>12</sup> Pessoa (1993b: 9-82).

der Szene die Landschaft hinter ihr zu einem Hügel anstieg und nur vereinzelt Bäume und Sträucher zu sehen waren, ist in der Einstellung am Ende des Schwenks das Gelände nun leicht abschüssig, eine dichte Baumreihe zieht sich über die gesamte Breite des Bildes, und der Hügel des ersten Bildes ist nur noch durch einen Ausläufer zu erahnen. Indem sie sich entgegengesetzt zur Richtung des Schwenks bewegt und sich zudem noch dem Kamerastandpunkt genähert hat, wird das Raumempfinden des Zuschauers tief verunsichert. Dieser filmische Kunstgriff unterstützt in beeindruckender Weise den Text Caeiros, der die abstrakte Idee einer Natur als eines Ganzen ein Produkt der Krankheit unseres Denkens nennt und den einzigen Weg, der Wirklichkeit zu begegnen, darin sieht, die Dinge in ihrer konkreten Erscheinung wahrzunehmen:

[...] Natureza não existe,  
[...] há montes, vales, planícies,  
[...] Mas [...]  
[...] um conjunto real e verdadeiro  
É uma doença das nossas ideias.  
A Natureza é partes sem um todo.<sup>13</sup>

Eine Natur, die in ihrer Ganzheit gedacht oder gar erlebt werden könnte, gibt es nicht. So muß der Versuch fehlschlagen, in einem Rundum-Schwenk zu einer Gesamtansicht der Landschaft zu gelangen: Tatsächlich «fehlt» am Ende des Schwenks etwas.

So zeigt sich in *Conversa acabada* Pessoa's Vielstimmigkeit nicht nur in der vielgestaltigen Präsentation seiner Dichtung, sondern prägt die Gestaltungsweise des gesamten Filmes. Angesprochene Merkmale wie die Konstruktion mehrerer Erzähl- und Handlungsebenen, die Künstlichkeit der filmischen Realität, der raumzeitliche Diskontinuität sowie der Fragmentierung von Szenenbild und Personen finden durchgängig Verwendung.

---

<sup>13</sup> Pessoa (1993b: 87).

An dieser Stelle sei auf einen der vielen ikonographischen Bezüge in *Conversa acabada* hingewiesen, die in diesem Rahmen allerdings keine tiefergehende Beachtung finden können: Die eben beschriebene Einstellung ist, was den Ausschnitt der Person betrifft, die seitenverkehrte Entsprechung der letzten Einstellung der eingangs beschriebenen Szene der Leserin des «Soneto já antigo». Zusammen erinnern sie in starkem Maße an die beiden berühmten Pessoa-Portraits des Malers Almada Negreiros aus den Jahren 1954 bzw. 1964. Im Abstand von zehn Jahren malt Negreiros Pessoa aus leichter Übersicht an einem Tisch in dem «Café dos Irmãos Unidos» sitzend. Das zweite Portrait stellt jedoch, von einigen Details abgesehen, eine Spiegelung des ersten dar. So erscheint Pessoa als janusköpfiger Dichter mit Papier und Stift, Zigarette und Kaffee ausgerüstet als ein in keinem Moment mit sich selbst Übereinstimmender. Das Thema der Verdoppelung bzw. Vervielfältigung, das sich in den Gemälden über falsche Perspektive, Spiegelung, Schachbrettmuster und nicht vorhandene bzw. gebrochene räumliche Tiefe äußert, nimmt Botelho in *Conversa acabada* wieder auf.

Bei der Inszenierung des Werkes von Sá-Carneiro fehlt die für Pessoa geltende Vielstimmigkeit. Im Gegensatz zu der Vieldeutigkeit der Schriften Pessoa's läßt sich sein Werk über weite Strecken autobiographisch lesen. João Gaspar Simões bezeichnet Sá-Carneiro gar als die «Quintessenz des Subjektivismus symbolistischer Prägung» — er selbst sei sein lebendes Symbol.<sup>14</sup>

Tatsächlich wird das Werk Sá-Carneiros von der Polarität der beiden Extreme Realität und Idealität bestimmt. Während es Pessoa in seiner heteronymen Dichtung gelingt, sich vollständig von seiner Persönlichkeit zu lösen, sein «Ich» gewissermaßen zur Projektionsfläche für «fremde» Seelen- und Bewußtseinszustände werden zu lassen, treffen wir umgekehrt bei Sá-

---

<sup>14</sup> Vgl. Simões (1971).

Carneiro auf ein «Ich», das sich selbst auf eine ideale Vorstellung hin projiziert.

Während bei Pessoa von einer «Ich-Auflösung» gesprochen werden kann, handelt es sich bei Sá-Carneiro vielmehr um eine «Ich-Verdoppelung».<sup>15</sup> Entsprechend gibt es in *Conversa acabada* auch nur eine Szene, in der ein Gedicht Sá-Carneiros von einer anderen Person vorgetragen wird. Ein Mann, der in einem Café das Gedicht «Manucure»<sup>16</sup> liest, repräsentiert das Werk Sá-Carneiros als Zwischenstation zwischen «Ich» und «Ideal-Ich», das als Vorstellung unerreichbar bleiben muß, denn nur im sprachlichen Vollzug selbst ist die Verwirklichung seines übersteigerten Erlebens zu verorten.

Die «Ich-Existenz» erlebt ihre Krise dort, wo die Ekstase nachläßt, wo sie sich weigert, ihre selbstgeschaffenen Träume als Realitäten anzunehmen. Nach dem Sturz des lyrischen Ichs aus der relativen Idealität des Werkes in die unbarmherzige Wirklichkeit der «Ich-Existenz» fällt dem Lyriker Sá-Carneiro eine imaginierte Loslösung von der Realität zunehmend schwerer.

Diese Entwicklung läßt sich in *Conversa acabada* mitverfolgen. Zunächst wird Sá-Carneiro nur in Verbindung mit der ideellen Welt seines frühen Werkes in Szene gesetzt (der Welt der Kunst und was ihm dafür stand: Paris, die Oper, Kaffeehäuser etc.), doch halten dann bei der Darstellung seines Werkes verstärkt lebensweltliche Einflüsse Einzug. Kurz vor seinem Tode lernt er in einem Club ein Mädchen der Pariser Halbwelt kennen, mit der er erfolglos versucht, die Welt seiner idealen Vorstellung zu leben.

Mit dieser Begegnung verändert sich im Bezug auf Sá-Carneiro der Inszenierungsstil des Films grundlegend. Botelho akzentuiert nun die Verwendung spezifisch filmischer Stilmittel, verläßt mehr und mehr die szenische Fläche. Aus szenischem Raum wird zunehmend filmischer Raum. In auffälliger Weise

---

<sup>15</sup> Vgl. Woll (1960).

<sup>16</sup> Sá-Carneiro (1973: 169).



kommen erstmals Schuß / Gegenschuß und eine 'subjektive Kamera' zum Einsatz; zudem finden gesprochene Dialoge statt, in die bezeichnenderweise Gedichte mit eingebunden werden, was die Vermischung von Lebenswelt und Werk augenfällig werden läßt.

In einer Reihe fast unmittelbar aufeinander folgender Szenen beginnt sich Sá-Carneiros Scheitern an seiner Krise und deren substanzielle Verschiedenheit von der Pessoa's über den Inszenierungsstil zu manifestieren.

Zunächst sehen wir Sá-Carneiro in einer Halbtotale allein an einem kleinen Tisch in einem Pariser Nachtclub sitzen. An den freien Nebentisch setzt sich eine Frau. Nachdem sie ihn, über die beiderseitige Einsamkeit klagend, anspricht, bietet er ihr einen Stuhl an seinem Tisch an. Ein Gespräch entwickelt sich. Zu Beginn einer Antwort Sá-Carneiros auf die Frage der Frau, was er in Paris mache, wird ihm das Wort abgeschnitten, und es folgt eine lange frontale Einstellung der Bühne mit einer dort agierenden Sängerin.

In einer Halbnahen wird die Konversation wieder aufgenommen, und nicht nur die relative Nähe der Kamera, sondern auch der Dialog macht deutlich, daß eine gewisse Annäherung zwischen den beiden Akteuren stattgefunden hat. Wieder folgt eine Einstellung auf das Bühnengeschehen des Nachtclubs, das nach einer Weile aus dem Off von der Stimme Sá-Carneiros überlagert wird, die aus einem Brief an Pessoa liest, in dem Sá-Carneiro seinem Freund wieder einmal sein Leid klagt.

Vor einem nächtlichen Hintergrund laufen Sá-Carneiro und seine Bekanntschaft schließlich scherzend durch das Bild.

Diese Szene markiert einen Bruch im Inszenierungsstil des Films, da sich hier erstmals das Wort eines der beiden Dichter an eine fremde Person richtet, noch dazu in Form gesprochener Rede in einem Dialog. Plötzlich steht nicht mehr das Werk im Vordergrund, sondern der Dichter in seiner ganzen Kreatürlichkeit.

Die anschließende Szene zeigt Sá-Carneiro mit seiner Geliebten in seinem Hotelzimmer auf dem Bett liegend, er den

Kopf in ihrem Schoß. Sie raucht, und er beginnt auf portugiesisch das Gedicht «Feminina»<sup>17</sup> zu rezitieren: auf inhaltlicher Ebene manifestiert sich die für Sá-Carneiro typische Einbeziehung lebensweltlicher Momente in die Dichtung, auf darstellerischer Ebene aber vollzieht sich der endgültige Sturz des lyrischen Ichs in die Realität der Ich-Existenz. Nach der ersten Strophe des Gedichts fragt sie ihn, was er da sage. Er fährt mit der zweiten Strophe fort. Als sie ihn am Ende der zweiten Strophe verärgert erneut unterbricht, erwidert er, sie solle den Mund halten, da sie nichts davon verstehe. Dichterisches Wort und gesprochene Rede beginnen sich in der Darstellung zu vermischen. Während Sá-Carneiro die letzte Strophe spricht, steht seine Geliebte entnervt auf und geht seitlich aus dem Bild. Die Kamera folgt ihr ein Stück, verbleibt aber auf Sá-Carneiro. Als sich die Frau, nachdem sie wieder in das Bild hereingetreten ist, wieder von Sá-Carneiro, der nun sein Gedicht beendet hatte, entfernt, folgt ihr die Kamera und rückt Sá-Carneiro ins Off (bislang waren die Dichter-Akteure selbst auf und abgegangen, hier untersteht ihre Präsenz erstmals dem Diktat der Kamera).

In einer dritten Szene dominiert schließlich die Kamera gänzlich das Geschehen. In der klassischen Manier des Erzählkinos wird die Szene in eine Schnittfolge aufgelöst. Bislang wurden die Autoren dem Betrachter entweder in Szenenbildern mit fester, unbewegter Kamera präsentiert, die das Geschehen von «außen» betrachtet (in der Regel bei Sá-Carneiro), oder aber fragmenthaft mit einer Kamera, die den Raum durchmaß, aber niemals von einem Ganzen ausging (in der Regel bei Pessoa).

Hier haben wir es erstmals mit einer Szene zu tun, deren Raum die Kamera zwar wie zuvor in seiner Gesamtheit preisgibt (am Ende der Szene fährt die Kamera zurück in eine Totale, die den Ort als *Café de la Paix* zu erkennen gibt), allerdings erst, nachdem sie ihn mit einer Vielzahl von Einstel-

---

<sup>17</sup> Sá-Carneiro (1985c: 155).

lungen zerstückelt hat. Zunächst sehen wir in einer Halbnahen Sá-Carneiro mit seiner Geliebten an einem Tisch sitzen. Über ihre Unterhaltung legt sich aus dem Off die Stimme Sá-Carneiros, der aus einem Brief an Pessoa liest, in dem er dem Freund die Szene beschreibt, die sich gerade vor den Augen des Zuschauers abspielt. Im Schuß / Gegenschußverfahren nähert sich die Kamera nun der Szene und ihren Akteuren. Mit jedem Schnitt wächst die Einstellungsgröße, bis die Kamera die Gesichter der Gesprächspartner jeweils (zum ersten Mal in diesem Film) in Großaufnahme zeigt. Nach einer Naheinstellung der Französin und einem Reißschwenk auf Sá-Carneiro zieht sich die Kamera schließlich auf eine Totale zurück.

Botelho inszeniert Sá-Carneiro somit als Protagonisten seiner Dichtung. Werk und Lebenswelt des Dichters verschmelzen zu einem untrennbaren Ganzen.

Im Falle Pessoa richtet der Film seine Aufmerksamkeit verstärkt auf dessen schöpferische Momente, läßt den Zuschauer an der Entstehung seiner Dichterpersönlichkeiten teilhaben, die dem Dichter zu entfliehen und ein Eigenleben zu entwickeln scheinen.

Wesentlich zu dem von Botelho skizzierten Bild der beiden Autoren tragen die Inszenierungen von Passagen aus *A confissão de Lúcio* und «O marinheiro» bei, mit denen Botelho über die Art und Weise ihrer Inszenierung den Geist ihrer Autoren faßbar werden läßt und den jeweils beschrittenen Weg im Umgang mit ihrer Krise veranschaulicht.

In Sá-Carneiros Roman *A confissão de Lúcio* findet sich sowohl das ungeliebte, zu fliehende Ich der realen Existenz als auch das angestrebte, aber unerreichbare Ideal-Ich der Vorstellungswelt. Ausgangs- und Zielpunkt ist jeweils die Person Sá-Carneiros, der nie bei einem anderen Menschen ankommen wollte, sondern immer nur bei sich selbst. Höchste Lust hieße für ihn, sich an der eigenen Vollkommenheit berauschen zu können. So galt Sá-Carneiros Aufmerksamkeit im Grunde immer nur der Bandbreite des eigenen Erlebens, in dem bzw. aus dem heraus er um die Schaffung idealer Welten bemüht ist.

Dabei stellen für Sá-Carneiro, im Gegensatz zu Pessoa, die existenziellen Belange die unumgängliche Basis dar: denn ohne das, was hier gleichsam das «Projizierende selbst» ist, nämlich das Leben Sá-Carneiros, ist eine «ideale Projektion» nicht denkbar.

In *A confissão de Lúcio* sind sowohl die Amerikanerin als auch Marta solche idealen Projektionen Sá-Carneiros. Doch sein Begehren liegt nicht etwa darin, diese Personen besitzen zu wollen, sondern diese Personen selbst zu sein.

Seine Gier nach sinnlicher Erfahrung gipfelt darin, selbst zu personifizierter Sinnlichkeit zu werden, sich selbst als eine Art Gesamtkunstwerk zu erfahren, so wie sich in *A confissão de Lúcio* die exzentrische Amerikanerin in ihrem Tanz erfahren haben muß, an dessen Ende als höchste Steigerungsform der Ekstase nur noch ihr Tod stehen konnte.

Insbesondere wenn das existierende Ich sich schreibend als lyrisches oder Erzähler-Ich in die Nähe eines solchen Zustandes bringen kann, muß das Erwachen in der tristen Einsamkeit eines Pariser Hotelzimmers eine bodenlose Ernüchterung darstellen. Ob seiner Unerreichbarkeit wird das Ideal-Ich bald genauso verachtenswert wie das existierende.

So steht am Ende des Romans der Doppel-Tod des Alter-Egos Ricardo und des Ideal-Ichs Marta.

Für die beiden von ihm aus dem Roman in den Film übertragenen Passagen aus *A confissão de Lúcio* wählt Botelho zwei grundverschiedene Formen der Inszenierung.

Bei der ersten Szene handelt es sich um den Tanz der Amerikanerin auf einer großen Party in ihrem Hause. Aufgrund der Unmöglichkeit, die im Roman beschriebene synästhetische Wirkung der Tanzszene, in der sich für den Betrachter Musik, Licht, Gerüche, nackte Haut und die Körperbewegung im Raum zu einem alle Sinne umfassenden, rauschhaften Erlebnis mischen, in den Film zu übersetzen, setzt Botelho das Geschehen in opernhafter Form in Szene. Dies kompensiert zwar nicht den Facettenreichtum an sinnlicher Erfahrung der Vorlage, doch soll auf diese Weise dem Konzept ihres Gesamtkunstwerk-

Charakters Rechnung getragen werden. Die der Szene vorangestellte Innenansicht des Pariser Opernhauses sowie die Verwendung einer dramatischen, «wagnerisch» anmutenden Musik scheint dieses Anliegen Botelhos zu unterstreichen.

Botelho verzichtet während des Tanzes vollkommen auf eingesprochenen Text, da die Filmbilder neben der bildschöpferischen Kraft des Textes nicht bestehen könnten. So lenkt er die Aufmerksamkeit des Zuschauers ganz auf die Musik, die Farben und die Bewegung der Tänzerin, stellt so die sensualistische Dimension der Vorlage heraus und läßt damit die Befindlichkeit Sá-Carneiros in der ideellen Sphäre faßbar werden.

Aus einer der Opernlogen heraus öffnet sich dem Blick die Totale einer großen, blau und rot ausgeleuchteten Bühne, auf der eine einzelne Person auf einem Stuhl sitzt und die Passage aus *A confissão de Lúcio* zitiert, in der die Amerikanerin den Saal betritt. Eine halbnah Einstellung auf die sitzende Person läßt den Zuschauer diese als den Sá-Carneiro-Darsteller André Gomes erkennen, was nahelegt, daß er an dieser Stelle die Figur des Lúcio verkörpert. Im Faltenwurf eines sich hinter Lúcio befindlichen Vorhangs mischt sich das blaue und rote Bühnenlicht. Die Kamera zoomt an der Person vorbei auf den Vorhang und erzeugt ein abstraktes, psychodelisches Lichtbild (die aus dem Text zitierende Stimme Lúcios wird nun ausgeblendet: «... longínqua»<sup>18</sup>).

Das Motiv der Erzählung eines immer tieferen Eintauchens in eine unglaubliche, phantastische Sinnlichkeit wird von der Kamera aufgegriffen, die vorgibt, durch den Vorhang hindurch zu fahren und ein scheinbar dahinterliegendes Bild freizugeben. Nun folgt die Beschreibung des ekstatischen Tanzes der geheimnisvollen Amerikanerin aus *A confissão de Lúcio*.

Zu einer dramatischen, «wagnerischen» Musik tanzt eine Frau hinter einem von züngelnden Flammen umgebenen Wasserbecken. Lediglich nach hinten, also zur Seite der Tänzerin, ist das Bassin nicht von Flammen begrenzt. Der Bühnen-

---

<sup>18</sup> Sá-Carneiro (1985a: 74).

hintergrund ist als steinerne Tempelanlage gestaltet. Die bestimmende Farbe der Szene ist ein feuriges, sinnliches Rot. Im Zentrum des Bildes, wo auch die Tänzerin sich bewegt, befindet sich ein aufhellender, gelber Lichtpunkt, der ihre Haut golden leuchten läßt.

Die Kamera kommt langsam näher und hebt sich, bis die Flammen zunächst seitlich, dann unten aus dem Bild fallen und dieses im Vordergrund durch das dunkle Wasserbecken und im Hintergrund durch die tanzende Frau horizontal geteilt ist, deren Bewegungen ein wenig an die vielen Interpretationen des Schleiertanzes der Salomé erinnern. Sie nähert sich dem Wasser immer mehr, bis sie, in einer Bewegung erstarrt, hineinstürzt. Der Aufschlag des Körpers auf die Wasseroberfläche läßt die Musik verstummen. Scheinwerfer färben das Wasser in leuchtendem Grün.

Die nächste Einstellung zeigt die leuchtend grüne, bewegte Wasseroberfläche, in die vom unteren Rand her Flammen hineinzüngeln. Die Kamera zieht sich nun fast unmerklich in einer Kranfahrt zurück. Allmählich können wir den gekrümmten Körper der Frau als dunklen Schatten erkennen, der im Wasser treibt. Schließlich gibt die Kamera aus schräger Obersicht auch wieder den Blick auf den gesamten Feuerkranz frei, der auf der ansonsten dunklen Bühne das grünlich schimmernde Bassin umgibt.<sup>19</sup>

Natürlich konnte der ekstatische Feuertanz der Vorlage in seiner ganzen Exzessivität von Botelho kaum ins Bild gesetzt werden. Daher wohl auch die Wahl des roten Kleides — entgegen der Vorlage, wo es als «weiß mit gelbem Saum beschrieben wird —, um den Kampf der Elemente mit — im Roman — alchemistischer Reaktion in seinem Film wenigstens im Ansatz zu ver(sinn)bildlichen. Zwar gelingt es Botelho nicht,

---

<sup>19</sup> Die bisweilen extreme Verwendung farbiger Ausleuchtung spiegeln Botelhos Bemühen wider, den *sensacionismo* Sá-Carneiros, der ihn in seiner Dichtung zu farbigen Gefühlsbeschreibungen führte, in das filmische Bild zu übersetzen.

trotz bemerkenswerter Bildkompositionen, die im Roman geschilderte Bandbreite sinnlicher Eindrücke der Tanzszene auf den Film zu übertragen. Wesentlicher als die Tanzszene selbst erscheint aber doch die Art und Weise ihrer Einführung.

Nicht von ungefähr befindet sich Lúcio alias Sá-Carneiro hier selbst auf einer Bühne; im Gegensatz zu Pessoa, der die Bühne seines Dramas selbst ist, muß sich Sá-Carneiro auf eine Bühne begeben, um sein Drama selbst zu spielen.

Während Botelho in dieser ersten Passage aus *A confissão de Lúcio Sá-Carneiro* noch in der Sphäre seiner idealen Vorstellungswelt beläßt, scheint er ihn mit der zweiten Passage auf seine Lebenswelt zurückwerfen zu wollen. Hier nämlich läßt er die Figuren in einer ganz dem *film noir* verhafteten Form der Inszenierung agieren. Lúcio alias Sá-Carneiro wird in dieser Szene von Ricardo von der Straße in das Haus gezerzt, in dem sich Marta befindet, und damit förmlich zum Spiel der Rolle einer Filmfigur gezwungen.

Vorbereitet durch die oben beschriebene Szenenfolge mit dem Pariser Mädchen, setzt sich das Drama an dieser Stelle unter der Regie Botelhos endgültig in Bewegung. Es wird eine äußere Handlung inszeniert, in der Dialoge gesprochen werden, die Kamera der Bewegung der Figuren folgt, den Zuschauer mit den Augen der Agierenden sehen läßt und im Gegensatz zu den ruhigen, unbewegten Einstellungen des übrigen Films in rascher Schnittfolge montiert ist.

Der am Ende der Sequenz stehende Mord an Ricardo / Marta fordert den Selbstmord Sá-Carneiros geradezu ein, denn mit dem Verlust seiner Schöpfung des anderen als idealer Projektion verliert Sá-Carneiro sich selbst. Daher folgt im Film der Szene vom Tode Martas und Ricardos aus dem 1913 entstandenen Roman *A confissão de Lúcio* auch unmittelbar der im April 1916 verübte Selbstmord.

Mit *Conversa acabada* liest sich Sá-Carneiros Leben wie die Geschichte eines Scheiterns, oder, positiv ausgedrückt, wie das Gelingen eines geplanten Scheiterns. Der Film inszeniert sein

Werk als Dokumentation seines Untergangs, den er selbst schon lange vorausahnte.

Wenige Monate vor seinem Tod schreibt Sá-Carneiro in einem Brief an Pessoa, daß er zunehmend darunter leide, immer weniger aufhören zu können, er selbst zu sein. Einerseits manifestiert Sá-Carneiro hier noch einmal seinen Glauben daran, ein «Ich» zu «haben», das man zwar vorübergehend fliehen, aber doch niemals loswerden könne; andererseits zeigt sich auch seine zunehmende Desillusionierung gegen Ende seines Lebens: das dichterische Ich löst sich kaum mehr vom Pol des «existierenden» Ichs. Der schon oft vollzogene Sturz des Dichters aus den idealen Höhen der Kunst in die eigene ungeliebte Existenz scheint endgültig.

Pessoa und Sá-Carneiro gebrauchen beide in einem Gedicht mit dem gleichlautenden Titel «A queda»<sup>20</sup> das Bild eines Sturzes, das im Vergleich den fundamentalen Unterschied zwischen beiden Autoren offenbar werden läßt. Während Sá-Carneiros Sturz einen Anfangs- und einen Endpunkt besitzt, er also aus der Welt der Kunst, von seinem idealen «Ich», in die Wirklichkeit, sein reales «Ich» stürzt, ist der Sturz Pessoa's eher als ein Zustand denn als ein Ereignis zu begreifen. Das Leben selbst ist dieses haltlose Ins-Leere-Stützen, ohne Anfang und Ende. Für Pessoa gibt es weder «Ich» noch Welt. Es gibt wohl Bewußtsein, doch kann es weder die Welt der Dinge noch sich selbst begreifen.

Dies zeichnet in charakteristischer Weise die Dynamik der Werke beider Autoren aus, wie sie auch in der Art und Weise ihrer filmischen Inszenierung durch Botelho ihren Niederschlag findet.

Da das andere bei Pessoa zwar Beweggrund, niemals aber, wie bei Sá-Carneiro, als Ziel aufgefaßt wird, manifestiert sich die Bewegung seines Werkes als innere Dynamik, die in einer Kreisbewegung in sich selbst zu ruhen scheint.

---

<sup>20</sup> Sá-Carneiro (1973c: 80); Pessoa (1986e: 120-121).



So ist Botelhos Wahl, dem so stark von Sá-Carneiros elementarem Begehren bewegten Roman ein Drama gegenüberzustellen, das von Pessoa gerade als *drama estático* bezeichnet wird, nur schlüssige Konsequenz der von den dichterischen Werken geprägten, inneren Logik des Films.

Botelho beginnt die Inszenierung von «O marinheiro» mit einer Übersicht auf die leeren Sitzreihen eines Theatersaales, sinnbildlich für die innere dramatische Disposition Pessoas, die als «drama em gente» keine Zuschauer haben kann. Von hier beginnt die Darstellung ihren Weg von innen nach außen. Zunächst über die Ansicht einer breiten und sanften Meeresbrandung, als inneres Motiv des Dramas (Aus dem Off: «PRIMEIRA: ... Eu não vi navio nenhum ...»).<sup>21</sup> Dann als lange Kamerafahrt, die dem Betrachter eine künstlich wirkende, bunte Bilderwelt vorführt, in welcher nur vereinzelt Gegenständliches zu erkennen ist (ein weiteres inneres Motiv des Dramas). Am Ende der Fahrt steht die Kamera schließlich in Übersicht über einer Szene, in der drei Sprecherinnen sitzend um eine vierte, liegende Frau gruppiert sind. Hier befindet sich die Darstellung des Dramas bereits in der Außenperspektive. Die letzte Einstellung der Sequenz schließlich gibt aus Publikumperspektive die Szene als ein Bühnengeschehen wieder (Zitat Ende: «[...] que não existia para ele ...»).<sup>22</sup>

Während also zunächst eine bewegte Innenansicht des Dramas präsentiert wird — erst über Bewegung im Bild, dann über eine Bewegung der Kamera —, folgt dann eine Außenansicht mit ruhender Kamera und unbewegter Szene, mit dem Text als einzigem Movers.

In der Gegenüberstellung der von Botelho in den Film übertragenen Werkpassagen und der jeweils gewählten Form ihrer Inszenierung scheint sich aufzeigen zu lassen, wie sich das unterschiedliche krisische Ich-Bewußsein der Autoren und der

---

<sup>21</sup> Pessoa (1986b: 158).

<sup>22</sup> Pessoa (1986b: 160).

jeweilige Umgang mit diesem im Werk über seine Dynamik manifestiert.

So ließe sich *Conversa acabada* — ganz unter dem Einfluß des Pessoa'schen Geistes stehend — im Grunde selbst als ein *drama estático* auffassen: Es fehlt ein dramatischer Bogen, die Bewegungen der Personen sind auf ein Minimum beschränkt; Bewegung wird in der Regel von der Kamera induziert; die Dynamik des Films entspringt dem gesprochenen Wort als Manifestation einer inneren Bewegung.

Dies gilt jedoch, wie wir aufgezeigt zu haben glauben, über weite Strecken des Films nicht für die Darstellung des Werkes von Sá-Carneiro, weshalb auch der Titel unserer Erörterung relativierend lautet: «*Conversa acabada*: 'statisches Drama' in Bewegung».

### Bibliographie

- Botelho, João (1982): «Interview», in: *Celulóide* 335, Maio, S. 8.
- Coelho, Jaquinto do Prado (1982): *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa: Editorial Verbo.
- Figueiredo, João Pinto de (1983): *A morte de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Güntert, George (1971): *Das fremde Ich: Fernando Pessoa*, Berlin; New York: de Gruyter.
- Lancastre, Maria José de (1986): *O essencial sobre Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.
- Lind, Georg Rudolf (1981): *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.
- Lopes, Teresa Rita (1968): «Pessoa e Sá-Carneiro: itinerário de um percurso estético iniciado em comum», in: *Colóquio: Revista de Artes e Letras* 48 (Lisboa), S. 56-58.
- Lopes, Teresa Rita (1971): «Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo», in: *Colóquio Letras* 4 (Lisboa), S. 18-26.

- Pessoa, Fernando (1986a): *Obra em prosa de Fernando Pessoa: ficção e teatro*, Mem Martins: Europa-América.
- Pessoa, Fernando (1986b): «O marinheiro» [1913], in: Pessoa (1986a: 153-154).
- Pessoa, Fernando (1986c): «Primeiro Fausto», in: Pessoa (1986: 166-208).
- Pessoa, Fernando (1986d): *Obra poética de Fernando Pessoa*, Mem Martins: Europa-América.
- Pessoa, Fernando (1986e): «A queda», in: Pessoa (1985d: 120-121).
- Pessoa, Fernando (1990a): *Obras em prosa*, hrsg. von Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Pessoa, Fernando (1990b): «A doença da disciplina», in: Pessoa (1990a: 600-601).
- Pessoa, Fernando (1991a): *Álvaro de Campos: Poesias*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Pessoa, Fernando (1991b): «Soneto já antigo», in: Pessoa (1991a: 132).
- Pessoa, Fernando (1991c): «Ode marítima», in: Pessoa (1991a: 28-29).
- Pessoa, Fernando (1993a): *Alberto Caeiro: Dichtungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Pessoa, Fernando (1993b): «O guardador de rebanhos», in: Pessoa (1993a: 9-82).
- Sá-Carneiro, Mário (1973a): *Poesias*, Lisboa: Ática (Obras completas de Mário de Sá-Carneiro; Bd. 2).
- Sá-Carneiro, Mário de (1973b): «Manucure», in: Sá-Carneiro (1973a: 169).
- Sá-Carneiro, Mário de (1973c): «A queda», in: Sá-Carneiro (1973a: 80).
- Sá-Carneiro, Mário de (1985a): *A confissão de Lúcio*, Mem Martins: Livros de Bolso Europa-América.
- Sá-Carneiro, Mário de (1985b): *Obra poética*, Mem Martins: Europa-América.
- Sá-Carneiro, Mário de (1985c): «Feminina», in: Sá-Carneiro (1985: 155).

- Simões, João Gaspar (1971): «Mário de Sá-Carneiro ou a ilusão da personalidade», in: Simões, João Gaspar (<sup>2</sup>1971): *O mistério da poesia*, Coimbra: Inova.
- Woll, Dieter (1960): «Wirklichkeit und Idealität in der Lyrik Mário de Sá-Carneiros», Diss. Bonn: Romanisches Seminar an der Universität.

**Tereza de Arruda (Berlin)**

**Die zeitgenössische brasilianische Kunst  
und ihre Resonanz im Ausland**

Ziel dieses Beitrags ist es, einen Querschnitt der Resonanz der zeitgenössischen brasilianischen Kunst im Ausland, besonders in Deutschland, zu geben. Der Text betrachtet nicht die ästhetischen Merkmale der Kunstwerke und die künstlerische Entwicklung in Brasilien.

Zum historischen Überblick über den Kulturaustausch mit Brasilien ist es wichtig zu betonen, daß der lateinamerikanische Kontinent und in diesem Fall Brasilien seit der sogenannten «Entdeckung» um 1500 die Aufmerksamkeit von Forschern und reisenden Künstlern auf sich gezogen hat. Mehrere Expeditionen haben den neuen Kontinent erforscht, um die Vorstellung über die «Neue Welt» in Europa zu spezifizieren. Die Urbevölkerung, die Indianer und später die neue ethnographische Konstellation von Europäern in der Herrscherposition mit Afrikanern als Sklaven brachten eine interessante Mischung von Kulturen und Rassen, die mehrmals von den Künstlern dargestellt und hier in Europa verbreitet wurden. Einer der bekanntesten reisenden Künstler ist Albert Eckhout. Seine lebensgroßen Darstellungen von Bevölkerungsgruppen in der niederländischen Kolonie des Moritz von Nassau aus dem 17. Jahrhundert sind bis heute in verschiedenen Ausstellungen zu sehen, beispielsweise auf der letzten Biennale von São Paulo 1998 unter dem Titel «Antropophagie» oder auf der Ausstellung zur Feier des 500. Jahrestages der Entdeckung Brasiliens in São Paulo (2. April bis 7. September 2000). Sie befinden sich heute in der ethnographischen Sammlung des Dänischen Nationalmuseums

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*

Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 245-261

in Kopenhagen, genauso wie verschiedene Darstellungen von Früchten und Gemüse aus dem selben brasilianischen Aufenthalt. Die brasilianische Landschaft sowie Fauna und Flora waren ebenfalls ein beliebtes Thema. Dies zeigen die idyllischen Landschaften von Frans Post aus dem Jahr 1649, «Die Wasserfälle von Paulo Afonso» aus der Sammlung des Museu de Arte de São Paulo oder die kritische Darstellung von Eduard Hildebrandt «Sta. Rita in Rio de Janeiro» von 1844, ein Aquarell aus dem Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts. In dieser Komposition ist mit der gebräuchlichen idyllischen Darstellung einer tropischen Landschaft gebrochen worden: Hildebrandt konzentriert sich hier auf eine Stadtansicht, in der das alltägliche Leben eines heißen Tages pulsiert. Die neu geformte brasilianische Kultur wurde durch die reisenden Künstler und Forscher in Europa bekannt. Die wissenschaftlichen Expeditionen aus Europa wurden in erster Linie von solchen Förderern unterstützt, welche die Ergebnisse in großartigen Publikationen veröffentlichen wollten. So überzeugte beispielsweise Alexander von Humboldt immer wieder den preußischen König Friedrich Wilhelm IV., reisende Maler wie den oben genannten Eduard Hildebrandt nach Lateinamerika zu schicken, um das Interesse der «Alten Welt» bezüglich der «Neuen Welt» zu wecken und zu befriedigen. Das Bild Lateinamerikas wurde jedoch bis dahin aus der europäischen Perspektive gesehen, so daß die Darstellungen «europäisiert» erscheinen, da die Künstler sich an den Wertmaßstäben der «Alten Welt» orientierten.

1999 ist ein wichtiges Jahr, in dem in Europa und Lateinamerika anlässlich des zweihundertsten Jubiläums der Reise Alexanders von Humboldt nach Lateinamerika verschiedene Symposien und Ausstellungen zu diesem Thema organisiert wurden. Das Institut für Auslandsbeziehungen zeigt in seinen drei Galerien in Berlin, Köln und Düsseldorf Ausstellungen mit lateinamerikanischen Künstlern. «Humboldts Frage nach der Bedeutung bestimmter 'Bilder', welche die wissenschaftliche Forschung beeinflussen, sie aber auch behindern oder ermöglichen und fördern, ist der gemeinsame Ansatzpunkt aller

Künstler, die an «WeltSichten» beteiligt sind und die so im besten Sinne «Kunst und Wissenschaft verbinden» (Barsch / Eckstein / Lenz 1999: 4). Die Ausstellung ermöglicht, daß einige lateinamerikanische Künstler, die zum Teil in Deutschland noch unbekannt waren, ihre Arbeiten präsentieren konnten, wenn auch noch in einem geschlossenen Kontext. Aus diesem Anlaß hatte die Zeitschrift *Kulturaustausch* der IFA den lateinamerikanischen Kontinent zum Thema, mit einer Reihe von Aufsätzen, welche die Beziehung zwischen Europa und Lateinamerika erläutern, ebenso wie Texten zur aktuellen Lebenswirklichkeit im Neuen Kontinent. Humboldt zählt in Lateinamerika zu den berühmtesten Deutschen und Europäern. Seine Spuren verweisen auf eine von Sozialgefühl begleitete Intellektualität als präzisiertes Rezept für eine bedeutsame Kulturpolitik, die heute noch gültig ist.

Die Beziehungen zwischen den Kontinenten waren lange Zeit einseitig, denn es dauerte lange, bis die Kunst aus der Neuen Welt, in diesem spezifischen Fall die von Brasilianern geschaffene Kunst, in Europa die Chance bekam, sich zu präsentieren. Es gab im letzten Jahrhundert Einzelfälle von brasilianischen Künstlern, die in Europa gelebt und gearbeitet haben und deren Arbeiten ausgestellt wurden. Wenn man einen Sprung in der Zeit macht und unser Jahrhundert betrachtet, findet man verschiedene Beispiele der brasilianischen Präsenz im Ausland. Ein Beispiel wäre die Malerin Tarsila do Amaral, die in den zwanziger Jahren in Paris lebte. Ihr Aufenthalt in Europa diente ihr als Schule, die künstlerische Anerkennung erhielt sie in Brasilien als Teilnehmerin der «Semana de 22». Die «Semana de 22» kann als eine Bewegung gesehen werden, welche die Modernität in die brasilianische Kunstgeschichte eingeführt hat. Diese Bewegung fand auch im Bereich der Literatur statt. Das Ereignis erfuhr eine nationale Resonanz, und man muß sagen, daß bis zu diesem Zeitpunkt die brasilianische Kunst sehr von der europäischen beeinflusst wurde. Die Informationen kamen in dieser Zeit aus einer Richtung, von Europa in die «Neue Welt».

Erst am Ende dieses Jahrhunderts hat eine große Auseinandersetzung das Thema «Eurozentrismus» zum Mittelpunkt des Kulturlebens gemacht. Es ist das Ergebnis mehrerer Versuche zum Austausch von unterschiedlichen Kulturen. Die KunstBiennale in São Paulo war eine der ersten großen Initiativen dieser Art in Lateinamerika. Wenn man den historischen Kontext betrachtet, existiert die brasilianische Kunst im Kontext von Austausch erst seit der Gründung der Biennale 1951 von São Paulo. Die Biennale entsprang der Initiative eines Industriellen italienischer Abstammung, Francisco Matarazzo Sobrinho; sie sollte den Austausch zwischen brasilianischer Kunst und dem Besten, was es im Bereich der bildenden Künste im Ausland gab, fördern. Die Gründung der Biennale gab der brasilianischen Kunst nicht nur im internationalen Kontext, sondern auch im nationalen Bereich einen Impuls, indem ab diesem Zeitpunkt Galerien und Museen eröffnet wurden. Eine bestimmte Konstellation wurde aufgebaut: die Gründung von städtischen oder privaten Ausstellungsräumen, Auftraggebern, Publikum und Sammlern. Jedes Mal, wenn die Biennale stattfand, gab es wie heutzutage einen fertigen Apparat, der auf das internationale Publikum wartete, in der Hoffnung, daß durch dieses Ereignis der Weg für die brasilianische Kunst ins Ausland geebnet werde.

Durch diese offizielle Einladung an die wichtigsten Länder der Welt, an der Biennale in São Paulo teilzunehmen, erreichte Brasilien auch seinen Platz im Ausland. Schon 1952 ließ Brasilien seinen Pavillon in Venedig auf dem Gelände der Biennale bauen, während Länder wie Portugal und Argentinien dort noch immer keine festen Räumlichkeiten zur Verfügung haben. Im Laufe der fünfziger Jahre erreichte Brasilien so einen guten Ruf im internationalen künstlerischen Bereich. Die Künstler zeigten Werke internationaler Qualität. So erhielt zum Beispiel Aldemir Martins 1956 den ersten Preis für Zeichnung der Biennale von Venedig. Auf der ersten Documenta in Kassel 1955 war Brasilien mit Arbeiten von Ernesto di Fiore vertreten. Auf der zweiten Documenta 1959 waren Arbeiten von Fayga



Ostrowen zu sehen; diese Künstlerin erhielt 1958 den großen Preis der Biennale in Venedig. Auf der Documenta 1964 war Almir Mavignier vertreten, auf der von 1968 Sérgio Camargo.

In den sechziger Jahren haben viele lateinamerikanische Länder unter der Diktatur gelitten, genauso wie Brasilien ab 1964. Es wurde die Zensur in jedem Bereich der Kultur eingeführt. Ab 1968 wurde die Situation noch schlimmer: Vor der Eröffnung jeder Biennale besuchte die Polizei die ganze Ausstellung, um zu kontrollieren, ob irgendein 'subversives' Kunstwerk zu sehen war. Viele Intellektuelle wurden verhaftet, und nach der Verhaftung des Kunstkritikers Mario Pedrosa gab es einen internationalen Boykott der Biennale von São Paulo, zu dem in Paris im Museum der Modernen Kunst von Kritikern wie Pontus Hulten und Pierre Restany aufgerufen wurde. Etwa 300 Künstler haben die Solidaritätsliste unterschrieben, darunter auch Picasso. Im Land herrschte die Kontroverse: Während Jasper Johns 1969 den großen Preis der Malerei auf der Biennale von São Paulo mit einer Serie von Flaggen erhielt, wurde der brasilianische Künstler Quissak Junior bedroht, weil er die brasilianische Flagge als Motiv für sein Kunstwerk verwandt hatte.

In den siebziger Jahren litten die Biennalen in São Paulo immer noch unter dem Einfluß der schlechten Politik der sechziger Jahre, und die Ausstellungen zeigten keinen besonderen Beitrag seitens der beteiligten Länder; es gab auch kein großes Publikum. Ab 1978 erfolgte eine politisch-kulturelle Öffnung, die schließlich zum Ende der Diktatur führte. So erreichte die Biennale in den achtziger Jahren einen neuen Höhepunkt, der dazu führte, daß brasilianische Künstler eine gute Resonanz im Ausland erhielten, wie beispielsweise Tunga, der auf der diesjährigen Documenta eine Installation präsentierte.

In den neunziger Jahren wird die Biennale in São Paulo neben der Biennale in Venedig und der Documenta in Kassel zu einem der wichtigsten Ereignisse in der internationalen Kunstwelt. In diesem Kontext gegenseitigen Austausches über die

Ländergrenzen hinweg werden mehr und mehr brasilianische Künstler in großen internationalen Projekten gesehen.

Die Biennale von São Paulo ermöglicht es vielen Künstlern, ihre Arbeit in einem guten internationalen Rahmen zu präsentieren. Die Anerkennung der Werke der brasilianischen Künstler durch die internationalen Kuratoren erlaubt es, daß ihre Kunstwerke so in vielen großen und wichtigen Ausstellungen der Welt zu sehen sind. Die Auswahl der Teilnehmer ist dabei leider nicht sehr demokratisch. Ein kleiner Kreis trifft die Entscheidung, wer wo ausstellt. Es ist praktisch selbstverständlich, daß der brasilianische Beitrag der Biennalen von Istanbul, Johannesburg usw. aus dem Kreis der brasilianischen Künstler, die in der letzten Zeit auf der Biennale von São Paulo zu sehen waren, gewählt wird.

Eine Konkurrenz innerhalb Brasiliens wurde mit der Gründung der Biennale des Mercosul erreicht. Im Oktober 1999 fand in Porto Alegre in Südbrasilien die zweite Fassung dieser Biennale statt. Die erste Fassung des Projektes im Jahr 1997 wurde innerhalb von einem Jahr als Versuch konzipiert, Porto Alegre als kulturelles Zentrum des Mercosul zu bestätigen. Mitglieder des Mercosul sind Brasilien, Argentinien, Uruguay, Paraguay, Chile, Bolivien und Venezuela. Diese Biennale bietet eine gute Möglichkeit für den Kunstaustausch innerhalb von Lateinamerika. Obgleich die genannten Länder einen vergleichbaren historischen Hintergrund (Entdeckung, Kolonialisierung und Unabhängigkeit) haben, arbeiten sie im Kulturbereich integriert. Die erste Biennale zeigte 842 Kunstwerke von 275 Künstlern an insgesamt 36 Ausstellungsorten. Der Kurator war der Brasilianer Frederico de Moraes. Innerhalb von einem Jahr konnte die Finanzierung und Realisierung des Projektes gesichert werden, indem ein Fördergesetz mit fünfundsechzigprozentiger Steuerabsetzung geschlossen wurde. Die Industrie der Umgebung kooperierte stark, es gab auch einige städtische Unterstützungen. Diese Biennale wurde von der Presse in São Paulo nahezu boykottiert, es war sehr schwer, die Informationen

zu verbreiten, da der Katalog erst im Laufe der Ausstellung erschien.

Die aktuelle Version des Projektes hat als künstlerische Leiter zwei Kuratoren aus São Paulo, Fabio Magalhães, den ehemaligen Leiter des Museu de Arte de São Paulo und des Memorial da América do Sul, sowie Leonor Amarante, eine Kunstkritikerin, die viele Jahre für die Zeitung *Estado de São Paulo* schrieb. Die Ausstellung findet vom 5. November 1999 bis zum 9. Januar 2000 in Porto Alegre statt, mit repräsentativen Werken von etwa 90 Künstlern aus den Ländern des Mercosul. Sie hat als Ziel, die breite Diversifikation der Kultur südlich des amerikanischen Kontinentes zu zeigen.

In den neunziger Jahren begann die Tradition der großen Ausstellungen. Diese Projekte werden wie Messen vermarktet und versuchen, ein breites Publikum zu erreichen. Neue Biennalen werden gegründet, darunter die Biennalen von Johannesburg, von Istanbul, in Dakkar, Havanna, in Santa Fe, Quito (Peru), Berlin, Liverpool sowie die Biennale des Mercosul in Porto Alegre (Brasilien). Bei dieser breiten Konstellation von Biennalen erkennt man, daß die Tendenzen der «Globalisierung» dabei eine große Rolle spielen, indem große Zentren außerhalb Europas, mit Ausnahme von Berlin und Liverpool, als Schauplatz für diese Ereignisse verwendet werden.

Die letzten Biennalen von Istanbul zeigten wichtige Exponate von repräsentativen brasilianischen Künstlern. Die sechste Biennale, vom 17. September bis zum 30. Oktober 1999, zeigt Arbeiten von Iran do Espírito Santo. Dieser Künstler war gemeinsam mit Nélson Leirner brasilianischer Vertreter auf der Biennale 1999 von Venedig. Auch an der Biennale 1999 in Liverpool nahmen brasilianische Künstler teil. Diese Ausstellung läuft vom 24. September bis zum 7. November 1999. 280 Künstler aus 24 Ländern sind vertreten. Man muß sagen, daß in der wichtigsten Ausstellung dieser Biennale «Trace», die auch die Räume der Tate Gallery in Liverpool benutzt, bekannte brasilianische Künstler wie Vik Muniz, Adriana Varejão, Ernesto Neto und Miguel Rio Branco gezeigt werden, außer

Rivane Neuenschwander in einer anderen Außenstelle. Andere brasilianische Künstler sind ebenfalls in der parallelen Ausstellung «Tracey» präsent, die in verschiedenen Räumen stattfindet. Es ist wichtig zu erwähnen, daß die Künstler für die zwei oben genannten Ausstellungen aus dem Programm der Galerie Camargo Vilça aus São Paulo ausgewählt wurden, einer Galerie, die im internationalen Markt große Beachtung findet. Sie ist sogar die einzige brasilianische Galerie, die auf der Berliner Kunstmesse «Kunst Forum» präsent ist.

### **Künstler als Verbreiter der brasilianischen Kunst und Kultur im Ausland**

Es gibt einige Institutionen, die beim Austausch brasilianischer Kunst eine große Rolle spielen, wie zum Beispiel das ICBRA, das Brasilianische Kulturinstitut in Berlin. Es wurde 1995 auf Initiative des damaligen Konsuls in Berlin, Sergio Paulo Rouanet, gegründet und wurde anlässlich des Besuches des brasilianischen Präsidenten Fernando Henrique Cardoso eröffnet. Die ersten Räumlichkeiten lagen zentral in der Nähe von wichtigen etablierten Berliner Galerien, mit einer kleinen Bibliothek und zwei guten Ausstellungsräumen. Die Räumlichkeiten waren ebenfalls für Lesungen, Begegnungen und Diskussionen geeignet. Der Umzug in neue Räumlichkeiten eines ehemaligen Fabrikkomplexes im Bezirk Stadtmitte, der die neue Kunstszene Berlins beheimatet, findet zur Zeit statt. Das ICBRA hat die Verbreitung der brasilianischen Kultur in Deutschland zur Aufgabe. Dafür wird gemeinsam mit verschiedenen Institutionen in ganz Deutschland (Galerien, allgemeinen Institutionen, Kinos, Theatern, Konzertsälen usw.) gearbeitet. Darüber hinaus werden Sprachkurse angeboten. Bei einem kleinen Rückblick könnte man einige Ereignisse im Bereich bildender Kunst erwähnen, wie die Photoausstellung von Sebastião Salgado, Gruppenausstellungen mit deutschen und brasilianischen Künstlern wie «Über die Grenzen von Form» mit Arbeiten von Manfredo de Souza-netto, Caetano de

Almeida, Thomas Schönauer und Thomas Emde in den Räumen des Bahnhofs Westend, «Terra Incógnita II» mit Rubens Ostroem, Yara Guasque, Dagmar Diekmann und Marilyn Green («Reise durch Amazonien»), «Stromwechsel» mit Mário Ramiro, Marepe, Lúcia Koch, Isabelle Borges (Licht in der Kunst und Kunst im Licht als Ergebnis eines Workshops in Salvador, organisiert vom Goethe-Institut), «Organicus» (Organische Formen und Elemente in der zeitgenössischen brasilianischen Kunst) usw.

Das Haus der Kulturen der Welt in Berlin arbeitet ebenfalls in Bezug auf ethnographische und geographische Themen. Zu nennen sind die Ausstellungen «Der brasilianische Blick» mit Teilen der Sammlung von Gilberto Chateaubriand aus Rio de Janeiro und «Die anderen Modernen» mit Kunstwerken von Künstlern aus nichteuropäischen Ländern, die keinen Zugang zum Kapitel der Modernität in der traditionellen Kunstgeschichte gehabt haben. Es gab einen großen Beitrag von brasilianischen Künstlern: Marcos Coelho Benjamin, Shirley Paes Leme, Ernesto Neto, Marepe, Rosângela Rennó und Mário Cravo Neto. «Havanna — São Paulo», eine Zusammenfassung von beiden Biennalen, war das erste Mal, daß die Biennale aus São Paulo im großen Rahmen in Deutschland präsentiert wurde. In Bezug auf die Biennale von Havanna gab es davor nur einmal eine Ausstellung im Museum Ludwig.

Es gibt verschiedene internationale Stiftungen und Gesellschaften, die Förderprogramme im Bereich der bildenden Künste anbieten. Diese Programme betreffen Ausstellungen, Ateliers, Wohnungsmöglichkeiten, Sprachkurse, Aufenthaltsgenehmigungen und Honorare für eine begrenzte Zeit. Ich werde jetzt mehrere Beispiele nennen, die in Deutschland existieren. Der Deutsche Akademische Austauschdienst bietet mehrere Arten von Stipendien für ausländische Künstler an. Es gibt ein Programm zum Ausbau internationaler Beziehungen und die Förderung örtlicher Infrastruktur mit einem Gesamtetat vom 2,1 Millionen DM von Bund und Ländern. Der brasilianische Künstler António Dias zum Beispiel, der heutzutage in

Köln lebt, hat ein solches Stipendium erhalten und konnte dadurch seine Arbeit mehr und mehr in den deutschen Kontext integrieren.

Das Goethe-Institut ist im Ausland in diesem Bereich sehr aktiv, es soll die deutsche Kultur verbreiten, weswegen es nicht nur Künstler, sondern auch Personen aus verschiedenen Bereichen, die sich für die deutsche Kultur interessieren, an seinen jeweiligen Standorten zu Ausstellungen und Veranstaltungen einlädt. Das Goethe-Institut hat mehrere brasilianische Künstler nach Deutschland eingeladen, damit sie die Sprache lernen sowie die entsprechenden kulturellen Institutionen besuchen konnten.

Die Heinrich Böll Stiftung hat zum Beispiel 1997, zum ersten Mal in ihrer Geschichte, einer brasilianischen Künstlerin, Renata Barros, ein sechsmonatiges Stipendium gewährt. Die Künstlerin konnte hier produzieren und auch die Arbeit zeigen: Es gab eine Ausstellung am Tag der offenen Tür in ihrem Atelier (April 1997) in den Räumen des Goethe-Instituts und in der Ifa Galerie (September 1997). Es gibt viele andere Institutionen oder kleine Vereine, die Programme haben, um internationale Künstler in Deutschland zu fördern.

In den letzten Jahren fand eine große Anzahl von *workshops* zwischen Brasilien und Deutschland statt, die den Austausch und die Begegnung beider Kulturen vertieft haben. Es ist das Ergebnis der Bemühungen vieler Institutionen und privater Personen, die in diesem Prozeß eine große Rolle spielen. Der Deutsch-Brasilianische Kulturverein in Berlin organisiert alle zwei Jahre einen *workshop* in einer brasilianischen Stadt, in der Künstler aus beiden Ländern innerhalb von vier Wochen zusammen leben, arbeiten und am Ende ausstellen. Die Ponte Cultura e. V. aus Nürnberg hat ebenfalls mehrere derartige Projekte organisiert. In Berlin und Umgebung gab es in mehreren Fällen die Möglichkeit, daß brasilianische Künstler an Sommerakademien und *workshops* mitbeteiligt wurden. In Rostock gab es im Sommer 1996 ein ähnliches Projekt mit lateinamerikanischen Künstlern.

Seit 1997 findet ein Austausch zwischen der Freien Kunstschule Berlin und dem Centro de Artes Visuais Tambia in João Pessoa statt. Über Ostern 1999 fuhr eine Gruppe von Studenten der Berliner Institution in Begleitung eines Dozenten nach Brasilien. Dort arbeiteten sie zwei Wochen lang mit verschiedenen Materialien aus der Umgebung, die reich an Naturelementen ist. Im Juli 1999 nahmen brasilianische Dozenten und Studenten des Centro de Artes Visuais Tambiá an der internationalen Sommerakademie der Freien Kunstschule teil. Im Jahr 2000 wurde dieses Projekt mit Unterstützung des Instituts für Auslandsbeziehungen erneut durchgeführt. An diesem Projekt nahmen bisher dreißig Künstler und Kunststudenten teil. Die Realisierung dieses Projektes konnte bis jetzt gesichert werden, da zwei kleine private Kunstinstitutionen daran beteiligt sind, die beide dieselben Interessen haben. In diesem Fall müssen beide Institutionen die Realisierung sichern, indem Sponsoren Kosten für Unterkunft, Arbeitsmaterial und Ausflüge übernehmen. Das Kulturministerium in Brasilien fördert das Projekt mit der Finanzierung der Reisekosten für die Künstler und Dozenten, die von Brasilien nach Deutschland fliegen. In beiden Kunstschulen geben die Dozenten Kurse über Malerei, Graphik oder Bildhauerei. Die Besucher dieser Kurse bezahlen Teilnahmegebühren, welche die Honorare der Dozenten, Organistoren und Dolmetscher decken. In Brasilien haben die deutschen Teilnehmer die Möglichkeit, in neuer Umgebung und Kultur mit neuen Materialien und Licht zu arbeiten. Außerdem besuchen sie verschiedene Ateliers von anderen Künstlern, um die Arbeits- und Lebensbedingungen vor Ort zu erfahren. In Deutschland kommen die brasilianischen Künstler in Kontakt mit modernen Techniken und Geräten. Sie können auch die Museen und andere Künstler besuchen. In diesem Fall übernehmen die Institutionen denselben Anteil an Verantwortung und Risiko für die Realisierung des Projektes. Die Teilnehmer treffen sich mindestens einmal in Brasilien und dann wieder in Deutschland, denn nur so können sie über gemeinsame Erfahrungen sprechen, da sie die Wirklichkeiten beider Länder

kennengelernt haben. Indem das Projekt einmal pro Jahr in jeder Institution stattfindet, können sie sich, ausgehend von der der vergangenen Begegnung, immer besser vorbereiten.

Einzelne Künstler oder Künstlergruppen ergreifen selbst die Initiative und organisieren Gruppen, die für eine begrenzte Zeit gemeinsam arbeiten. Das Projekt «Ampazonas» war zum Beispiel eine solche Initiative, die von der Künstlerin Lilo Karsten ins Leben gerufen wurde, nachdem sie in Brasilien gewesen war. Das Projekt hatte als Träger die Künstlervereinigung Dachau, in der sie selbst Mitglied ist, unter der Schirmherrschaft des Oberbürgermeisters. Die gemeinsame Begegnung fand vom 10. Oktober bis zum 1. November 1998 mit dreizehn Künstlern aus der KVD und sieben brasilianischen Künstlern statt. Im Katalog wird das Ziel des Projekts beschrieben:

Grenzen zu visualisieren, Schranken erfahrbar zu machen und an ihren Grundfesten zu rütteln, das ist es, was sich die Künstler der KVD zur Aufgabe gemacht haben. Ihrem Ziel kommen sie mit der Ausstellung «AMPAZONAS» ein Stück näher (Goblirsch 1998: 19).

Für einige junge Künstler, die ihre Arbeit noch entwickeln wollen, ist das Studium in Deutschland immer sehr beliebt gewesen, da die zeitgenössische deutsche Kunst und ihre Tendenzen, die an den Kunstakademien zum Teil von bekannten deutschen Künstlern vermittelt wird, sehr reizvoll ist. Viele Brasilianer bemühen sich, hier einen Studienplatz zu bekommen. Neben dem Studium sind sie aktive Multiplikatoren der brasilianischen Kunst und Kultur im Ausland. Durch die Kenntnis beider Länder arbeiten sie aktiv an der Organisation von Projekten mit. Zu nennen ist beispielsweise Mário Ramiro, der an der Hochschule für Medien in Köln studiert hat, José de Quadros von der Hochschule der Künste in Kassel und Rubens Oestroem, Absolvent der Hochschule der Künste in Berlin.

Es gibt eine große Anzahl von Künstlern, die nie in Deutschland gelebt, aber hier mehrere Ausstellungsmöglichkeiten gehabt haben. Anfang 1997 fand im Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro eine Ausstellung statt, die von Anton



Regenberg, dem damaligen Leiter des Goethe-Instituts, anlässlich seiner Verabschiedung aus dem Amt organisiert wurde. Es wurden diejenigen brasilianischen Künstler gezeigt, die schon in Deutschland ausgestellt hatten. Obwohl die Ausstellung einen Überblick dieses Kontextes vermittelte, fehlten die finanziellen Mittel, um das Projekt auch dokumentieren zu können.

Von April bis September 1999 fanden in Berlin eine Reihe von Ausstellungen zeitgenössischer brasilianischer Künstler in verschiedenen Galerien und Institutionen statt. Es war eine große Chance, um neues Publikum zu erobern und die Kenntnisse dieser Tendenzen durch die Begegnung mit den verschiedenen etablierten und jungen Vertretern zu vertiefen. Die Mehrheit der Projekte wurde vom Brasilianischen Kulturinstitut in Deutschland ins Leben gerufen und in eigenen Räumen präsentiert; andere waren Initiativen von privaten Galeristen mit Wohnsitz in Berlin, wie die Galerie Blickensdorf oder die Galerie Jaspers aus München, die in der Hauptstadt präsent sein will.

In Deutschland gibt es einige Galerien, die auf lateinamerikanische Kunst spezialisiert sind und es geschafft haben, sich zu etablieren und einen bestimmten Markt zu erreichen. Ich nenne im folgenden einige Beispiele.

Ruta Correa in Freiburg im Breisgau ist eine der ältesten Galerien Deutschlands, die sich auf lateinamerikanische Kunst spezialisiert hat. Die Galeristin arbeitet mit einer breiten Palette von brasilianischen Künstlern, die sie auch auf der Messe in Frankfurt am Main präsentiert.

Barsikow in Brandenburg, von Barbara Töpfer geleitet, wurde im Mai 1996 eröffnet und ist im Sommer sehr für *workshops* und Ausflüge in Verbindung mit lateinamerikanischer Kultur (Kunst, Musik) geeignet. Frau Töpfer ist in Berlin und Umgebung sehr aktiv.

Einige deutsche Galerien haben brasilianische Künstler in ihrem Programm, wie beispielsweise die Galerie Jaspers aus München, die mit Shirley Paes Leme und Klinger de Carvalho zusammenarbeitet. Die Galerie Helmut Stephan aus Leipzig

arbeitet mit Manfredo de Souza-netto zusammen, die Galerie Barbara Blinckensdorf aus Berlin mit Alex Flemming, Hohenthal und Bergen aus Köln und Berlin arbeiten mit Cecília de Medeiros usw. Diese Galeristen suchen eine neue Perspektive aus dem außereuropäischen Raum für den Kunstmarkt und machen einen mutigen Versuch, lateinamerikanische Kunst bekanntzumachen.

Der Kunstmarkt im allgemeinen erlebt am Ende der neunziger Jahre eine schwierige Situation. Es gibt weiterhin keinen spezifischen Markt für die brasilianische Kunst. Der Künstler selbst muß schon in Deutschland eine Karriere gemacht haben, das heißt an mehreren Ausstellungen beteiligt gewesen sein. Wenige haben dies wie António Dias in einem breiten Raum erreicht, der seit langer Zeit in Deutschland lebt und dessen Arbeiten in mehreren Institutionen zu sehen sind; oder Alex Flemming, der in Berlin arbeitet und an großen Ausstellungen beteiligt war, wie die «Configura 2» in Erfurt oder «Art in Container» in Kopenhagen, wodurch er eine gute Presseresonanz erreichte. Der Markt ist für viele der brasilianischen oder lateinamerikanischen Künstler in Deutschland ähnlich dem für deutsche Künstler: Er bleibt auf einer privaten Ebene. Die Museen erwerben kein Kunstwerk von einem Künstler, der in Deutschland nur wenig ausgestellt hat, solange kein großer Eindruck seiner künstlerischen Schöpfung besteht.

Die internationalen Kunstmessen versuchen zum Teil das Interesse für die lateinamerikanische Kunst zu wecken, indem sie Sonderausstellungen oder länderspezifische Themen präsentieren. Die ARCO aus Madrid hatte 1997 den neuen Kontinent als Thema, genauso wie die diesjährige Version der FIAC in Paris. Brasilianische Galerien sind sporadisch auf den beiden deutschen Kunstmessen zu sehen, besonders auf dem Berliner Kunst Forum als Vermittler der Künstler europäischer Sammlungen. Ein Beispiel hierfür ist die Erwerbung eines Objektes von Ernesto Neto für die Sammlung Hoffmann auf der zweiten Messe dieses Namens.

Man erreicht jedesmal in Deutschland ein breiteres Publikum, das sehr neugierig darauf ist, was in diesem weiten Land produziert wird. Die Vorstellungen sind häufig sehr naiv, indem erwartet wird, daß man das Kunstwerk sofort als etwas «Brasilianisches» erkennen könne. In Bezug auf zeitgenössische brasilianische Kunst ist in diesem Fall die Enttäuschung groß. Die Künstler verwenden zum Teil einfache Materialien, und in Brasilien gibt es keine der deutschen vergleichbare Förderung im künstlerischen Bereich, aber auf der anderen Seite sind sie sehr kreativ. Die meisten Künstler leben in großen Zentren wie São Paulo und Rio de Janeiro oder sie bewegen sich in den Hauptstädten, wo es gute Museen auf internationalem Niveau gibt. Es gibt seit drei Jahren eine umfangreiche Zeitschrift über Kultur namens *Bravo*.

Die spezialisierten Zeitschriften *Artforum*, *Art in America* und *Art-Nexus* berichten viel über die lateinamerikanische Kunst, und es gibt häufig brasilianische Kritiker, die in diesen Zeitschriften schreiben. In Band 146 der Zeitschrift *Kunstforum* befindet sich ein umfangreicher Artikel zur zeitgenössischen brasilianischen Kunst anlässlich des breiten Programms in Berlin im Sommer 1999. Michael Nungesser beschreibt im Artikel deutlich die Arbeit jedes teilnehmenden Künstlers als eine Bestätigung seiner Wahrnehmung. Dies ist ein Beispiel, daß in Deutschland die brasilianischen Projekte gern von der Presse unterstützt werden, besonders von den Tageszeitungen. Leider bleibt bei einigen Artikeln die Darstellung häufig im geographischen Kontext: «Der brasilianische Künstler ...». Es muß noch viel für die Integration in die alltäglichen Pressekanäle getan werden.

Es gibt wenige Kunstkritiker in Deutschland, die auf Lateinamerika spezialisiert sind. Sie sind diejenigen, welche die Projekte normalerweise durch einen Artikel kritisch beurteilen. Die meisten der deutschen Kunstkritiker weigern sich, etwas über die lateinamerikanische Kunst zu schreiben, weil ihnen der Hintergrund fehlt. Und ganz wenige unter ihnen erwähnen irgendein Projekt mit Lateinamerika im normalen Kontext von

Kunstwerken. Sie können sich nicht von den geographischen Grenzen befreien und akzeptieren die Kunstwerke dieser anderen Welt nicht einfach als Kunstwerke.

### **Zusammenfassung**

Die Wirklichkeit der lateinamerikanischen Kunst, die gerade beschrieben wurde, ist nicht einmalig für Deutschland. Sie wiederholt sich in fast allen europäischen Zentren. Spanien wäre vielleicht eine Ausnahme in bezug auf die Kunstmesse in Madrid, die «ARCO», welche häufig brasilianische Kunst zeigt. In New York zum Beispiel gab es besonders Ende der achtziger Jahre einen Versuch, die lateinamerikanische oder brasilianische Kunst zu integrieren. In dieser Zeit gab es dort einen großen «Boom», der mit einer entsprechenden Krise wie hier Ende der achtziger Jahre endete. Die lateinamerikanische Kunst taucht als eine neue, einfache, günstige Lösung auf, da die Preise dieser Künstler ziemlich niedrig sind; sie sind Anfänger in New York. Wichtige Galerien aus der Stadt zeigten in den neunziger Jahren brasilianische Künstler wie Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Jac Leirner, Leonílson. Sie suchten sich allerdings nur etablierte Namen der brasilianischen Kunstszene, und zwar lediglich Künstler, die auf den wichtigsten Biennalen oder der Documenta ausgestellt hatten.

Als Kuratorin, die in beiden Ländern arbeitet, sehe ich das Ganze als einen langen Prozeß, an dem noch viel gearbeitet werden muß. Einen sehr effektiven Schritt in diesem Prozeß bilden die Austauschprojekte, in deren Rahmen Künstler aus beiden Ländern vor Ort arbeiten, um die Realitäten kennenzulernen. Viele Künstler werden Merkmale der Umgebung wie Farbe, Materialien oder sogar den Lebensstil direkt oder indirekt in das Konzept ihrer künstlerischen Arbeiten übernehmen. Diese Künstler bekommen so eine wichtige Funktion als Multiplikatoren und schaffen dadurch erste Merkmale von Integration.

### Literaturverzeichnis

- Amarante, Leonor (1986): *As bienais de São Paulo*, São Paulo: Projeto.
- Barsch, Barbara / Eckstein, Beate / Lenz, Iris (1999): «Katalog zur Ausstellung 'WeltSichten'», Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen.
- Nungesser, Michael (1999): «Brasilianische Kunst in Berlin», in: *Kunstforum* 146, S. 346-348.
- Zeitschrift für Kulturaustausch* 49/2 (1999).



**Monica Fauss (München)**

**Globalisierung und Differenz:  
Überlegungen zur Rezeption  
afro-brasilianischer Kunst  
am Beispiel Rubem Valentims**

Zahlreiche Biennalen und andere internationale Kunstereignisse auf allen Kontinenten widmeten sich in den letzten Jahren zunehmend der Präsentation außereuropäischer Kunst. Viele Künstler, Kuratoren und Kritiker sogenannter nicht-westlicher Kulturen erhielten somit die Möglichkeit, am internationalen Kunstbetrieb teilzunehmen. Oft siedelten sie sich in den (westlichen) Kunstzentren an oder pendelten zwischen den Orten ihrer künstlerischen Praxis. Gleichzeitig entwickelte sich rund um den Globus ein Kunstnetz, dessen Protagonisten und Kunstwerke kaum zu variieren scheinen.

Diese Phänomene — Institutionen sowie eine neue «ortlose», weil von Kontinent zu Kontinent eilende Kunst- und Kulturelite — zeigen ganz neue Strukturen und Qualitäten, scheinen aber auch auf alte, längst verabschiedete Prämissen zurückzugreifen, wie ich es noch an der Rezeption Rubem Valentims zeigen werde.

Dies hat einige Beobachter zu der Schlußfolgerung veranlaßt, daß sich ein übermächtiges System lokaler Elemente bediene und diese dabei einverleibe sowie gesichtslos mache, wie es eine These der kulturellen Homogenisierung nahelegt. Auf der anderen Seite meinen andere, daß eine Heterogenisie-

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*  
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 263-276

rung gefördert werde und gerade die Differenzen subversive Positionen und Praktiken ermöglichen.<sup>1</sup>

In meinem Beitrag möchte ich die Aufmerksamkeit aber auf einen ganz anderen Aspekt lenken, auf die globale Kultur bzw. Kunst als «imaginierte Welt» und als «perspektivisches Konstrukt».<sup>2</sup> Forschungsbedarf sehe ich insbesondere bei der Frage, inwiefern alte und neue Denkfiguren — beispielsweise primitivistische — innerhalb dieser neuen, imaginierten Welt verwandt werden.

Dabei sind Grundlagen zu einer systemischen Vorstellung eines globalen Kunstbetriebs zu legen, einer «World Art» sozusagen, wie es der Titel einer neuen Zeitschrift nahelegt: *Worldart: The Magazine of Contemporary Visual Arts — From Studios in New York to Galleries in Singapore, From the Australian Outback to Tokyo Artlab*. Er umreißt ein neues «Kunst-Zapping», das möglicherweise mit einer ganz neuartigen Wahrnehmung verbunden ist, die simultane Fragmente verschiedener kultureller Räume und visueller Traditionen vereint. Einzelne kulturelle Orte reduzieren sich hierbei auf bestimmte Positionen innerhalb dieses Kunstraumes und erhalten ihre Bedeutung nicht mehr über ihren Bezug auf die jeweiligen lokalen Kontexte, sondern vor allem in der Wechselbeziehung dieser Positionen untereinander.

In Anlehnung an beispielsweise Arjun Appadurai, Frederic Jameson und Stuart Hall,<sup>3</sup> deren Überlegungen zu den sich globalisierenden Kulturen ich zugespitzt auf den Kunstraum beziehe, gehe ich von der These aus, daß die globale Kultur bzw. Kunst eine (gerade stattfindende) Synthese ganz neuen

---

<sup>1</sup> Häufig wird auf die Dichotomie «Global — Lokal» zurückgegriffen oder das Ineinandergreifen der mit beiden Begriffen verbundenen Phänomene konstatiert (vgl. beispielsweise Hall 1994b), wobei auch der Terminus «Glokalisierung» (Robertson 1998) Verwendung findet.

<sup>2</sup> Appadurai (1990).

<sup>3</sup> Beispielsweise in Appadurai (1990), Jameson (1991) und Hall (1991).



Typs hervorbringe, deren Elemente, Entstehung und Folgen noch zu benennen und erforschen seien.

Im Gegensatz zu einer verbreiteten These der Homogenisierung der Kulturen unter Einfluß der ökonomischen Globalisierung gehe ich davon aus, daß Homogenisierung und Heterogenisierung bzw. Differenzierung sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern integrale Bestandteile des gleichen Prozesses sind. Dabei gehe ich insbesondere davon aus, daß dieser Prozeß wesentlich von einem hegemonialen Ungleichgewicht beeinflusst ist, bei dem «der Westen» und seine inhärenten Paradigmata noch immer eine entscheidende Rolle spielen, die allerdings komplexer und widersprüchlicher ist, als die gängige Dichotomie «Der Westen und der Rest»<sup>4</sup> es nahelegen. Darüber hinaus gehe ich davon aus, daß Andersartigkeit, also Differenz, der wesentliche und systemische Aspekt dieser globalen Kultur ist, allerdings mit einer ganz anderen Qualität als die auf ein äußeres «anderes» projizierte Heterogenität der Moderne.<sup>5</sup> Sie ist nach innen gerichtet und wird selbst zum Bedeuteten. Ohne Verweischarakter beeinflusst sie vorherrschende Raum- und Zeitvorstellungen, unterstützt von den ständigen Ortswechseln ihrer Protagonisten, aber auch von der Loslösung von konkreten Orten, wie es die Ausstellungs- und Kunstpublikationen und vor allem die Verlängerung in das Internet mitbedingen.

Einen wesentlichen Ansatzpunkt sehe ich in der selbstkritischen Untersuchung der dominanten Kräfte, der (subjektiven) Positionen «westlicher» Vermittlungsinstanzen, das heißt der tonangebenden Diskurse und Institutionen des Kunstsystems. Von Interesse sind dabei auch die Grenzbereiche oder -zonen, die zwischen globalem System und lokalen kulturellen Praktiken angesiedelt sind, und zwar da, wo diese sich in komplexen Prozessen ineinander verquirlen und sich Spannungen und

---

<sup>4</sup> Hall (1994c).

<sup>5</sup> Fauss (1997b).

Widersprüche offenbaren.<sup>6</sup> Meine bisherige Aufmerksamkeit galt verschiedenen Aspekten dieser Grenzphänomene. Neben einer Untersuchung der künstlerischen Suche der brasilianischen Künstlerin Tarsila do Amaral<sup>7</sup> — zwischen Brasilien und Frankreich und inmitten der Aporien des *Modernismo* der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts — habe ich mich unter anderem mit der Präsentation afrobrasilianischer Künstler auf der Biennale von São Paulo (1996)<sup>8</sup> beschäftigt.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich einen anderen Aspekt herausgreifen, die Bedeutung von Andersartigkeit bei der Konstruktion einer globalen Kunst, und am Beispiel der Rezeption des Künstlers Rubem Valentim einige damit zusammenhängende Fragen zur Sprache bringen. Ich möchte dabei das Ineinandergreifen von «Entdeckung» afrobrasilianischer Traditionen und gleichzeitigem diskursiven bzw. institutionellen Einschluß in den globalen Kunstbetrieb aufzeigen.

Bei Rubem Valentim handelt es sich um einen Künstler und *Candomblé*-Meister<sup>9</sup> der älteren Generation, dessen künstlerische

---

<sup>6</sup> Fred R. Myers zeigt am Beispiel der Acrylmalerei der Aborigines, wie bei dem Einschluß in den Kunstmarkt verschiedene komplexe Prozesse und unterschiedliche Diskurse ineinandergreifen (Myers 1995). Anregungen zur Erforschung dieser Prozesse an den «Kontaktzonen» (Mary Louise Pratt) bietet auch Pratt (1992).

<sup>7</sup> Fauss (1997b).

<sup>8</sup> Fauss (1997a).

<sup>9</sup> Der *candomblé* war zunächst eine der (auch zeitweise kriminalisierten) Religionen der marginalisierten ethnischen Minderheiten des Landes. Mittlerweile hat es sich zu einem Glaubenssystem entwickelt, das auch von der wachsenden multiethnischen und -kulturellen urbanen Bevölkerung angenommen wurde. Seine Attraktivität liegt wahrscheinlich in einer besonderen Affirmation des Lebens, bei der die Anhänger ein individuelles Verhältnis mit den *orixás* (Göttern) eingehen können, um von ihnen Hilfe für ihre irdischen Ziele zu erbitten. Eine «Reafrikanisierung» erfolgte vor allem durch die Rezeption anthropologischer Schriften, die insbesondere seit den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit einer Reinterpretation ihrer Kulte die Abkehr vom brasilianischen Assimilationsideal widerspiegelt und zur Hinwendung zur «schwarzen Kultur» führt. Das Spektrum reicht von intellektualisierten «schwarzen Aktivisten» bis zu den

Sprache sich zwischen den fünfziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts konsolidiert hat und der sich schon früh in Brasilien und im Ausland als Künstler etablierte.<sup>10</sup>

Er gehört einer Generation an, die der künstlerischen Moderne verpflichtet ist. Vermutlich ließen sich zwischen ihm und Künstlern des *Modernismo* mehr Gemeinsamkeiten finden als mit nachfolgenden Generationen und dem gegenwärtigen Kunstbetrieb. Umso mehr erstaunt auf den ersten Blick das Interesse in Form von Ausstellungen und Publikationen, das ihm in den neunziger Jahren entgegengebracht wurde und nur zum Teil mit seinem Tod im Jahre 1991 erklärt werden kann.

Mir wird es im folgenden nicht um eine Analyse seiner Arbeiten oder Positionen gehen, sondern um ihre Integration in den bestehenden Kunstdiskurs. Die Wahrnehmung eines Künstlers, seiner Arbeiten wird wesentlich von diskursiven, begrifflichen und institutionellen Bedingungen und Faktoren mitgeprägt.<sup>11</sup> Ausstellungen und (Ausstellungs-)Publikationen

---

dunkelhäutigen «*favelados*», die eine Art Familie suchen (vgl. Hofbauer 1995 oder Prandi 1991).

<sup>10</sup> Vgl. Herkenhoff (1996).

<sup>11</sup> Die bisherige Rezeption lateinamerikanischer Kunst durch den europäischen und vor allem US-amerikanischen Kunstbetrieb wurde beispielsweise von der Kunsthistorikerin Monica Amor (1995) und der Kuratorin Carmen Ramírez (1995) analysiert. Beide sind den konzeptuellen Prämissen mehrerer US-amerikanischer Großausstellungen sogenannter 'lateinamerikanischer' Kunst nachgegangen und untersuchten ihre Funktion, das (Macht)gefälle zwischen «Zentrum» und «Peripherie» zu erhalten. Am Beispiel einiger Ausstellungen zeigten die beiden die jahrhundertelange Kontinuität eines Weltbildes, nach dem die «Neue Welt» als natürlich, ursprünglich, primitiv, irrational und unbewußt kategorisiert wurde. Dies äußerte sich beispielsweise in der einseitigen Auswahl von Kunstwerken, die dem «surrealistischen» Paradigma subsumiert werden können (seien es einzelne Künstler wie Frida Kahlo, die kultartig gefeiert wird, oder herausgehobene Arbeitsphasen einzelner Künstler unter Herabwertung oder Ausschluß anderer Arbeiten, wie ich es bei der brasilianischen Künstlerin Tarsila do Amaral dargestellt habe; vgl. Fauss 1997b). Damit war die Wahrnehmung von Kunst aus Gebieten südlich der USA lange auf «phantastische» und surrealistische Positionen reduziert.

bilden Elemente eines Kultur- und Kunst-Austausches, bei dem die Kuratoren den gültigen Kanon konstruieren und verbreiten.

Um mich der Rezeption Valentims zu nähern, bin ich der Präsentation des Künstlers in einigen internationalen Ausstellungen und Publikationen über sogenannte lateinamerikanische und / oder brasilianische Kunst stichprobenartig nachgegangen. Hierbei wählte ich Ausstellungen und Publikationen, die in Deutschland und den USA zustande kamen, aber auch einige brasilianische Ausstellungen vorwiegend der neunziger Jahre.

Zwei in Deutschland realisierte Ausstellungen bzw. ihre Kataloge lassen schnell die Pole bzw. Linien erkennen, an denen entlang die Rezeption Rubem Valentims stattfand: Einmal die weit im Jahre 1969 zurückliegende Nürnberger Biennale «Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien» und dann die Frankfurter Ausstellung «Afro-brasilianische Kultur und zeitgenössische Kunst» von 1994. Wurde Valentim in Nürnberg der damaligen Sicht- und Präsentationsweise entsprechend als rein konstruktivistischer Künstler dargestellt, meint man in Frankfurt einem ganz anderen Künstler zu begegnen, der die «Präsenz des Afrikanischen in der Diaspora»<sup>12</sup> verkörpert.

Diese einseitigen, sich ausschließenden bzw. polarisierenden Einbettungen in unterschiedliche visuelle Traditionen begegnen wir auch in weiteren Großausstellungen, zum Beispiel in der New Yorker Ausstellung «Latin American Artists of the 20th Century» von 1993 und vor allem in der in Deutschland im gleichen Jahr gezeigten Ausstellung «Lateinamerikanische Künstler im 20. Jahrhundert», in denen der Künstler kommentarlos dem Konstruktivismus zugeordnet wird.

Demgegenüber stoßen wir in der Züricher Ausstellung «Brasilien: Entdeckung und Selbstentdeckung» von 1992 auf Valentim als Verkörperung der afrobrasilianischen Kultur. Diese Sichtweise entspricht beispielsweise Präsentationen wie «Os Herdeiros da Noite: Fragmentos do Imaginário Negro» von

---

<sup>12</sup> Araújo (1994: 21).

1995/1996 in São Paulo, die sich explizit der Aufarbeitung der afrobrasilianischen Kultur verschrieben haben.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Rubem Valentim in diesen Ausstellungen in die zwei großen Diskurse eingebettet wird, welche die westlichen Fachtraditionen der Kunstgeschichte und der Völkerkunde vorgegeben haben:<sup>13</sup>

1. Er wird zum einen zum Konstruktivisten erhoben und in die Tradition der westlichen Moderne, insbesondere des Konstruktivismus, integriert. Seine Plausibilität bezieht dieser Einschluß aus der Kulturgeschichte des Landes, aus den Versuchen, das Land zu modernisieren und zu internationalisieren, eine brasilianische Nation zu konsolidieren und aus der Bedeutung, die der Konstruktivismus dabei in Brasilien hatte.

In den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts — als Valentim sich in Rio aufhielt — bildete die Stadt das Zentrum für eine Künstlergruppe (deren prominenteste Vertreter Lygia Clark und Helio Oiticica waren). Wie Paulo Herkenhoff in seinem detailreichen Aufsatz über Valentim<sup>14</sup> erwähnt, gibt es eine Reihe von Berührungspunkten zwischen Oiticica und Valentim, was allerdings nicht zum Thema dieses Beitrags zählt.

2. Zum anderen wird Valentim zum kultischen Priester erhoben und in die afrobrasilianische Tradition eingereiht. Dies hängt zum Teil mit dem zunehmenden Interesse zusammen, das der afrobrasilianischen Kultur in Brasilien entgegen gebracht wird, mit Bemühungen, diesen Teil der brasilianischen Geschichte aus ihrer Unsichtbarkeit herauszuholen.<sup>15</sup> Damit scheint sich auch eine differenziertere Sicht der Arbeiten Valentims durchzusetzen.

---

<sup>13</sup> Marcus / Myers (1995).

<sup>14</sup> Herkenhoff (1996).

<sup>15</sup> Fauss (1997b: 27-28).

Bei den Versuchen, eine brasilianische Nation und Identität zu schaffen, hatte das stark ausgerottete Indianische als idealisierte Projektion gedient, das Afrikanische dagegen kam nicht vor oder wurde abgewertet.<sup>16</sup> Blickt man zurück, äußert sich dies beispielsweise in einer Ideologie der Mischung der Rassen, bei der die Vorstellung des «*branqueamento*», also einer «Verweißung» der Nation, einen starken Einfluß hatte.<sup>17</sup> Mit ihr wurde die afrikanische Bevölkerung aus der kollektiven Gesellschaft des Landes tendenziell ausgeschlossen.

In einem Aufsatz über die Kultur der Schwarzen in Bahia konstatiert Jeferson Bacelar,<sup>18</sup> daß sich mittlerweile — das heißt in den neunziger Jahren — dieser lange «vergessene» Teil der brasilianischen Geschichte als identifikatorisches Element der vorwiegend weißen Elite entwickelt. Damit wird an eine Traditionslinie angeschlossen, die bis nach Afrika zurück verfolgt wird und welche die nationale brasilianische Kultur wesentlich mitgeprägt habe.<sup>19</sup>

Bacelar beobachtet aber auch, daß parallel dazu der Ein-schluß dieses Teiles der brasilianischen Tradition in den globalen Kreislauf der symbolischen Güter stattfindet.<sup>20</sup> Womit auch wieder die Sichtbarkeit und der Erfolg von der Auswahl der (meist weißen und kosmopolitisch orientierten) Kultureliten abhängt.

Parallel zu einer sich differenzierenden Sicht auf Valentims Arbeiten können wir also davon ausgehen, daß seine Arbeiten in einen Kreislauf aufgenommen wurden und werden, der nach global gültigen Kriterien funktioniert — dem sogenannten internationalen Kunstmarkt.

---

<sup>16</sup> Fauss (1997b: 27-28).

<sup>17</sup> Fauss (1997b: 27-28).

<sup>18</sup> Bacelar (1995).

<sup>19</sup> Sie wird beispielsweise in der synkretistischen Barocktradition und am Mestizen Aleijadinho festgemacht (vgl. Pianzola 1992 und Schumm 1994).

<sup>20</sup> Bacelar (1995).

Ich frage mich, inwiefern bei diesem Einschluß Figuren der Moderne — wie der sogenannte Primitivismus<sup>21</sup> mit seinen abwertenden Projektionen eines «anderen» — aktiviert werden, obwohl sie als im wesentlichen überwunden gelten und Valentims eigene Arbeiten so wenige Anknüpfungspunkte dafür bieten. Wie Paulo Herkenhoff<sup>22</sup> in seiner Analyse herausarbeitete, hat Valentin seinen Glauben zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeiten gemacht und dafür eine reduzierte geometrische Formensprache entwickelt, die jegliche Exotismen und Folklorismen vermeidet.

Was ist, wenn dieser alte (primitivistische) Diskurs nun in versteckter Form weiter existiert, oft weniger zugänglich und offensichtlich, sondern an die neuen Rahmenbedingungen angepaßt und für uns als neuer blinder Fleck unserer Wahrnehmung? Jetzt also nicht mehr in der Funktion, nationale und zivilisatorische Anliegen und Identitäten mitzukonstruieren, sondern eine neue imaginierte Welt, den globalen Kunstraum zu schaffen. Möglicherweise fungiert Valentin dabei lediglich als «Differenzmarker», der den inflatorischen Gebrauch regionaler Kunst und Künstler unterstützt, die den Kunstbetrieb legitimieren und in Bewegung halten.

Insbesondere für Künstler afrikanischer Abstammung haben Beobachter des Kunstmarktes zahlreiche Hinweise dafür gefunden, daß sie weiterhin als Projektionsflächen eines «anderen» benutzt werden — ganz unabhängig davon, ob sie sich in ihren künstlerischen Arbeiten auch tatsächlich auf visuelle Traditionen afrikanischer Herkunft beziehen.

Der Künstler und Kunsthistoriker Olu Oguibe<sup>23</sup> hat beispielsweise den objektivierenden Blick thematisiert, der in der kolonialen Verlängerung des sogenannten Primitivismus auf diesen Künstlern lastet.

---

<sup>21</sup> Vgl. zum Beispiel Price (1991).

<sup>22</sup> Herkenhoff (1996).

<sup>23</sup> Oguibe (1997).

Oguibe beobachtete, daß es üblich ist, diese Künstler in das Bedeutungsfeld des «anderen» einzubetten und damit aus der Normalität der zeitgenössischen Kunstpraxis heraus zu argumentieren. Ihre subjektiven künstlerischen Positionen werden dabei abgeschnitten, zurückgedrängt in eine von der kolonialen Ethnographie konstruierte Anormalität. Sie werden wieder zu gesichtslosen Untertanen, die unsichtbar sind.

Nach Oguibe schlägt sich die weiterhin anhaltende Vorliebe des Westens für Okkultes, Phantastisches, Fetischistisch-Schamanistisches in einem Vorgehen nieder, die er «Pornographie als Strategie»<sup>24</sup> nennt. Sie richtet sich auf ein Objekt, bei dem eine Lokalisierung von Verlangen stattfindet, eine Intensivierung von Lust durch Auslöschung des Subjekts und schließlich eine Herauslösung des Ortes des Begehrens aus dem Netz der subjektiven Assoziationen und der Realität, welche die Verantwortung und Schuldgefühle beeinflussen.

Oguibe betont nachdrücklich, daß diese Objektivierungsstrategie gegenüber Künstlern afrikanischer Herkunft kein Spezialfall sei, sondern vielmehr die «unterste Stufe eines streng hierarchischen, zeitgenössischen internationalen Kunstmarktes»<sup>25</sup> darstelle.

Mögen viele seiner Beobachtungen und die zugespitzte Kritik auch stimmen, so denke ich doch, daß genauer zwischen einerseits ausschließenden Verfahren, wie sie beispielsweise im brasilianischen *Modernismo*<sup>26</sup> wirksam waren und andererseits Verfahren, die nicht mehr auf die Schaffung nationaler Kulturen gerichtet sind, sondern auf einen ortlosen globalen Kunstraum, der Differenzen aufbaut und sie dabei aus ihren lokalen Kontexten herauslöst, um sie weltweit verfügbar zu machen, unterschieden werden müßte.

Falls meine Beobachtungen bezüglich der Rezeption Rubem Valentims und Olu Oguibes Einschätzungen richtig und sym-

---

<sup>24</sup> Oguibe (1997: 93).

<sup>25</sup> Oguibe (1997: 93).

<sup>26</sup> Fauss (1997b).



ptomatisch sind und damit auch verallgemeinerbar, so ist zu fragen, ob unter solchen Bedingungen ein Kultur- und Kunstaustausch stattfinden kann, der nicht nur einseitig neue Vereinnahmungen und Besitzstände festlegt. Wenn ja, wie? Und wie sind die Versuche einzuschätzen, die Kunstkartographie neu zu bestimmen, um Raum für vorher stumme Positionen zu bieten und den westlichen Kunstbegriff als ein lediglich lokales, bisher aber prägendes Element zu identifizieren?

Einige Kunsttheoretiker und Künstler richten ihre Bemühungen auf Strategien, die versprechen, die alten Abhängigkeiten und Gegensätze zu überwinden — wie es zum Beispiel die Konzepte um «Hybridität» und «Synkretismus» oder der Begriff der «Zwischenräume»<sup>27</sup> nahelegen. Jenseits polarer Austauschbeziehungen und jenseits von Homogenisierung / Heterogenisierung sowie alternativer Standpunkte zielen diese Vorstellungen auf Einverleibungen und subtile Übersetzungen. Lokale Elemente besitzen — dieser Meinung zufolge — die Fähigkeit, die institutionalisierte Kunst-Sprache zu destabilisieren und umzudeuten.<sup>28</sup> Auf die Interpretation und Rezeption von Valentims Arbeiten hätte das folgenreiche Auswirkungen. Über Bedeutungsverschiebungen würden sich neue Interpretationsfelder eröffnen, die sich simplifizierenden Übersetzungen und Anschlüssen an den vorherrschenden Kunstdiskurs sperren.

---

<sup>27</sup> Insbesondere Homi Bhabha (vgl. Fisher 1997: 83).

<sup>28</sup> So beschreibt Jean Fisher (1997: 85-86) einige Arbeiten Jimmie Durhams, Gabriel Orozcos und Eponce Quesadas. Es geht hierbei um künstlerische Untersuchungen von Wirkungsweisen der dominanten Sprache und ihrer Stereotype sowie um die Unterminierung westlicher Ästhetik. Durch beispielsweise eine Neo-Primitivismus-Strategie oder die Erzeugung eines Raumes der Unübersetzbarkeit, ist es dabei nicht mehr möglich, kohärente Wissenssubjekte zu entwerfen.

Das Zwischenraum-Konzept entspricht allerdings in einem wesentlichen Aspekt der Globalisierung selbst, wie es Renato Ortiz auf den Punkt bringt: «In Wirklichkeit beinhaltet die Globalisierung aber einen Prozeß der Resignifizierung der Worte und der Konzepte» (Ortiz 1994: 203; Übersetzung der Verfasserin).

Somit wäre die Aufnahme des Künstlers Rubem Valentim in die repräsentativen Meistersäle der Biennale von São Paulo des Jahres 1996<sup>29</sup> — neben Picasso oder anderen Meistern der Moderne — nicht nur eine Erweiterung des Meisterdiskurses, sondern gleichzeitig auch seine Kommentierung: «die Formen afrikanischer Zivilisation sind mit dem Geometrismus des Konstruktivismus vermischt»;<sup>30</sup> dieser Kommentar der Aussteller umreißt sowohl eine einschließende wie auch gleichzeitig ausschließende Geste, die diese Ambivalenz stehen und wirken läßt, ohne sie allein in den Kunstdiskurs übersetzen oder reduzieren zu wollen.

Abschließend sei die Frage erlaubt, ob nicht zu vorschnell Hoffnungen geweckt werden, die angesichts finanzieller und struktureller Ungleichgewichte als nicht erfüllbar bzw. als sehr naiv einzuschätzen sind, stehen wir doch vor einem Kunstbetrieb, der an den weltweiten Finanzmarkt denken läßt, wobei Kunst weiterhin der Ort ist, an dem Identität, kultureller Wert und Differenz produziert und umkämpft werden — eine Differenz, die sie selber produziert und für die sie immer wieder neue Bilder finden muß.

### Literaturverzeichnis

- Amor, Mónica (1995): «Cartographies: Exploring the Limitations of the Curatorial Paradigm», in: Mosquera (1995: 247-257).
- Appadurai, Arjun (1990): «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy», in: Featherstone, Mike (Hrsg.) (1990): *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, London, S. 295-310.

---

<sup>29</sup> Vgl. Fauss (1997a).

<sup>30</sup> Begleitheft zur Biennale von São Paulo von 1997 (Übersetzung der Verfasserin).

- Araújo, Emanoel (1994): «Kunst und Afro-Brasilidade», in: Araújo, Emanoel: *Afro-Brasilianische Kultur und zeitgenössische Kunst*, São Paulo, S. 17-22.
- Bacelar, Jeferson Afonso (1995): «Modernisierung und die Kultur der Schwarzen in Salvador», in: Sevilla, Rafael / Ribeiro, Darcy (Hrsg.) (1995): *Brasilien: Land der Zukunft?*, Bad Honnef, S. 202-213.
- Fauss, Monica (1997a): «Tropicália», in: *Springer* 3/2, S. 48-55.
- Fauss, Monica (1997b): «Tupy, or not Tupy That Is the Question: drei Gemälde Tarsila do Amarals oder: Primitivismus und Anthropophagismus in der Kunst des brasilianischen Modernismo», in: *Kritische Berichte* 3, S. 22-41.
- Fisher, Jean (1997): «Wo ich sichtbar bin, kann ich nicht sprechen: kulturübergreifende Praxis und 'Multikulturalismus'», in: Weibel (1997: 79-85).
- Hall, Stuart (1994a): *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg.
- Hall, Stuart (1994b): «Das Lokale und das Globale: Globalisierung und Ethnizität», in: Hall (1994a: 44-65).
- Hall, Stuart (1994c): «Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht», in: Hall (1994a: 137-179).
- Herkenhoff, Paulo (1996): «Rubem Valentim's Lightning Stone: Obá-Painter of the Casa da Mãe», <<http://www.uol.com.br/23bienal/especial/ieva.htm>>.
- Hofbauer, Andreas (1995): *Afro-Brasilien: vom weißen Konzept zur schwarzen Realität*, Wien.
- Jameson, Frederic (1991): *Postmodernism Or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham.
- Myers, Fred R. (1995): «Representing Cultures: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings», in: Marcus, Georg E. / Myers, Fred R. (Hrsg.) (1995): *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley; Los Angeles; London, S. 55-95.

- Mosquera, Gerardo (1994): «Some Problems in Transcultural Curating», in: Fisher, Jean (Hrsg.) (1994): *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London, S. 133-139.
- Mosquera, Gerardo (Hrsg.) (1995): *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, London: Institute of International Arts.
- Oguibe, Olu (1997): «Kunst, Identität, Grenze: Postmodernismus und zeitgenössische afrikanische Kunst», in: Weibel (1997: 91-97).
- Ortiz, Renato (1994): *Mundialização e cultura*, São Paulo.
- Pianzola, Maurice (1992): «Der Barock — Kunst der Vermittlung», in: *Brasilien: Entdeckung und Selbstentdeckung*, Zürich, S. 148-158.
- Prandi, Reginaldo (1991): *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*, São Paulo.
- Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London.
- Price, Sally (1991): *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago; London.
- Ramírez, Mari Carmen (1995): «Beyond the 'Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art», in: Mosquera (1995: 229-246).
- Robertson, Roland (1998): «Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit», in: Beck, Ulrich (Hrsg.) (1998): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 192-220.
- Weibel, Peter (Hrsg.) (1997): *Inklusion — Exklusion: Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln.
- Schumm, Petra (1994): «Mestizaje und culturas híbridás: kulturtheoretische Konzepte im Vergleich», in: Scharlau, Birgit (Hrsg.) (1994): *Lateinamerika denken*, Tübingen, S. 59-80.

**Ute Hermanns (Berlin)**

**Alex Flemming und Damien Hirst:  
zur Rolle von Peripherie und Zentrum  
bei zeitgenössischen Künstlerkarrieren**

**1 Einleitung**

Als im Oktober 1998 der fünfunddreißigjährige nigerianische Kunstkritiker, Ausstellungsmacher und Kurator der letzten Südafrika-Biennale Okwui Enwezor zum Chef der Documenta XI im Jahr 2002 gewählt wurde, ist ein Wandel in der Bewertung von zeitgenössischer Kunst vollzogen worden. Der Paradigmenwechsel ist in der Kunst endgültig bestätigt: Zum ersten Mal übernimmt ein Kurator aus einem nicht-europäischen Land die Leitung einer Documenta. Sein Blick wird auf die Länder fallen, die im traditionell europäisch-amerikanisch ausgerichteten Kunstmarkt bislang nur Nebenschauplätze gewesen sind. Pressestimmen fragen:

Wird die nächste *documenta* nun ihren Besuchern eine Schocktherapie in Sachen außereuropäischer Kultur zumuten? ... Werden Kunstkonsumenten, deren Blick an Videos und eingelegten Haien geschult wurde, hilflos vor Werken aus Holz oder Jute stehen und zagen, weil ihre Kriterien versagen? (*Der Spiegel* 45, 2. November 1998, S. 290).

Es gebe keinen «angemessenen Umgang mit Kunst», sagt Enwezor, «das ist keine Frage der Moral oder der politischen Korrektheit». Notwendig sei vor allem der Wille, die Werke aus ihren eigenen Zusammenhängen heraus zu verstehen, und das sei «eine Reise, die viel Zeit, Disziplin, Geduld und Informa-

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*  
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 277-294

tion» erfordere. «Wenn es einen Schock gibt», so Okwui Enwezor, «dann den, daß es keinen einfachen Diskurs mehr über Zentrum und Peripherie gibt» (*Der Spiegel* 45, 2. November 1998, S. 290).

Diese Aussage des neugewählten künstlerischen Leiters der Documenta XI weist auf den internationalen Bedeutungswandel der Kunst des sogenannten «Zentrums», des euroamerikanischen Raums, im Verhältnis zur «Peripherie», der Kunst aus außereuropäischen Kontinenten wie Afrika, Asien, Australien und Lateinamerika hin. Spätestens mit Ausstellungen wie *Magiciens de la Terre*, den Auflagen der Biennalen von São Paulo, Havanna und Johannesburg und seit der Documenta X wurden von Künstlern wie von Kunstverwaltern offensichtlich neue Konzepte in der Bewertung von Kunst aus außereuropäischen Ländern gefordert, die in der Konsequenz zu einer Diskussion über den Kunstmarkt führen mußten. Jüngere Ausstellungen kleineren Formats wie *China Avantgarde* (1993), *Neue Kunst aus Afrika* (1996), *Die anderen Modernen* (1997) in Berlin oder *Another Long March* (1997) im holländischen Breda trugen ihren Teil dazu bei, diese Debatte in Europa fortzuführen und räumten der Kunst aus diesen Ländern im Ausstellungsbereich einen nennenswerten Platz ein.

In diesem Beitrag soll es besonders darum gehen, eine Gegenüberstellung zwischen der «Schulung des Blicks an eingelegten Haien» und dem «Kriterienmangel für Kunst aus Holz und Jute», wie die Presse ironisch pointiert anführt, anzustellen. Zwar hat das erste Zitat mit einem Künstler zu tun, der in dieser Untersuchung eine Rolle spielt, nämlich Damien Hirst, doch hat dieser nicht allein das sehende Auge der Betrachter geschult. Im zweiten Fall trifft die Spitze ebenfalls nicht zu, denn Künstler aus peripheren Ländern arbeiten schon lange auf einem intellektuellen und materiellen Niveau, das dem der «eingelegten Haie» durchaus standhält. Bislang scheut sich die Presse hierzulande, darüber zu berichten, da das Terrain noch zu unbekannt erscheint, und richtet statt dessen ihr Interesse gern «vor allem auf «Schockelemente».

Der chinesische Kunstkritiker Fei Dawei kommentiert die Situation wie folgt:

Der fortschreitende Modernisierungsprozeß besitzt eine weltweite Allgemeingültigkeit. Alles Neue kommt aus dem Westen und wird in aller Welt verbreitet. Diese Art der Modernisierung hat eine neue Lebensweise mit sich gebracht und zugleich ein Grundmuster für jegliches kulturelle Schaffen geliefert. Dieser Kulturbegriff beruht auf der westlichen Tradition. Er wird vom Westen geprägt und in seiner Verbreitung gefördert. Für einige Westler ist die «zeitgenössische Kultur» nicht mehr als ein Modell, um westliche Werte zu erhalten. Neue Welten können damit jedoch nicht mehr entdeckt werden. Wie ist dieses Phänomen zu beurteilen und was können wir tun, um diese Situation zu ändern? (Dawei 1997: 25).

Obwohl Fei Dawei diesen Kommentar für das Verhältnis zwischen Europa und Asien abgibt, beschreibt er eine allgemeine Situation für Künstler aus außereuropäischen Kontinenten. Exemplarisch soll deshalb hier an zwei zeitgenössischen Künstlerkarrieren ein Vergleich nicht qualitativer, sondern struktureller Art durchgeführt werden, um ein Beispiel für die verschiedenen Ebenen des Diskurses von Zentrum und Peripherie anzuführen.

Dazu ist es erforderlich, einige Jahre zurück zu gehen: Im April 1994 eröffnete Damien Hirst in der DAAD-Galerie in der Kurfürstenstraße von Berlin seine Ausstellung mit der Installation *Good Environment for Coloured Monochrome Paintings*. Zufällig besuchte die Verfasserin diese Vernissage gemeinsam mit Alex Flemming. Der Künstler hatte Berlin zu Beginn der neunziger Jahre als Wahlheimat auserkoren. Plötzlich sagte er: «Wäre ich Europäer, hätte ich hier schon längst ausgestellt.» Indirekt hatte Flemming mit dieser Aussage auf die Diskussion von Zentrum und Peripherie im Kunstbetrieb verwiesen, die in der Szene zu diesem Zeitpunkt bereits eingesetzt hatte. Damien Hirst, damaliger Stipendiat des DAAD-Künstlerprogramms, zeigte lebende riesengroße, blaue Schmetterlinge und Raupen in üppig mit Pflanzen ausgestatteten zimmerhohen Schaukästen. Sie erinnerten an Mark Dions *A Yard of Jungle* (1992), eine Art mit Urwalderde aufgebautes Naturforscherlabor, obwohl seine

dort verwandten blauschillernden Kotkäfer bereits zum Zeitpunkt der Aufbauarbeiten tot waren.

Hirsts Installation erinnerte an einfache Schmetterlingskäfige in herkömmlichen Zoologischen Gärten. Doch war diese Installation dem Tod gewidmet: Die Pflanzen sollten kein Wasser bekommen und vertrocknen, die Schmetterlinge erhielten zwar Zuckerlösung für die Zeit ihres kurzen Lebens, dieses sollte aber an monochromen, mit Ölfarbe bemalten Leinwänden enden. Die Arbeit beeindruckte durch die provokante Zur-Schau-Stellung des absehbaren Todes.

Daher sollen die Umstände nachgezeichnet werden, die möglich machten, daß der im Verhältnis zu Alex Flemming zehn Jahre jüngere Damien Hirst innerhalb kürzester Zeit die Spitze des internationalen Kunstmarktes erreichte. Im Grunde kann von beiden Künstlern gesagt werden, daß sie ein originelles Anliegen haben: Beide setzen sich provokativ, direkt und ironisch, humorvoll mit dem Tod und der Wahl ihrer Bildträger auseinander, der eine ist hierbei aber offensichtlich in der Publikumsgunst erfolgreicher als der andere.

Hier stellen sich die Fragen, ob von Marketingstrategien in der Kunst gesprochen werden kann und ob die Künstler mit einem plötzlichen Erfolg durch Marketing langfristig Bestand haben werden. Sollte der Erfolg allein mit der im Paß vermerkten Staatsangehörigkeit zu begründen sein?

Besonders auffällig wurde der Unterschied zwischen der Akzeptanz von Kunst aus außereuropäischen Ländern und Kunst aus europäischen Ländern unlängst am Beispiel der Ausstellung *Sensation* im Hamburger Bahnhof vom 30. September 1998 bis 21. Februar 1999 in Berlin, wo 110 Exponate der *Young British Artists* aus der *Saatchi-Collection* gezeigt wurden. Die Ausstellung war eine komplette Übernahme der Ausstellung aus der Royal Academy, London, die 1987 dort 350 000 Besucher anzog. Die jungen Künstler, darunter auch Damien Hirst, sorgten für Begeisterung wie auch massive Ablehnung in Presse und Fernsehen. Das Publikum reagierte teils empört, teils begeistert. Die Ausstellung wurde sogar verlängert.



Zeigt uns die jüngste Vergangenheit, daß wir es mit einem neuen Kunstmarketing aus England zu tun haben? Verändert man die Perspektive, so geht es jetzt darum, herauszufinden, welche Wege die Künstler heute beschreiten müssen, um ihrer Berufung nachgehen zu können. Durch eine Skizzierung der Karrieren von Alex Flemming und Damien Hirst soll versucht werden, die Strukturen, sofern es denn solche gibt, für Künstlerkarrieren aus peripheren oder zentralen, euroamerikanischen Ländern zu entschlüsseln. Selbstverständlich gehen wir davon aus, daß jeder junge Künstler mit seiner Kunst Erfolg haben und von seiner Arbeit leben möchte.

## **2 Kunst und Kunstvermarktung**

Schon Andy Warhol sagte zynisch, aber treffend: «Kunst besteht in der Kunst, Kunst zu machen. Und die Kunst, Geschäfte zu machen, kommt gleich nach der Kunst, Kunst zu machen» (Rötzer / Rogenhofer 1993: 11). Analog äußerte Norman Rosenthal: «Und in der Kunst geht es nicht nur darum, eine Vision zu erzeugen; es geht auch darum, diese Vision anderen aufzudrängen» (Rosenthal 1999: 9).

Wie machen Damien Hirst und Alex Flemming also Kunst? Wie sieht es mit ihrer Kunst aus, Geschäfte zu machen? Wie drängen sie anderen ihre Visionen auf?

## **3 Die marketingorientierte Künstlerkarriere eines jungen englischen Künstlers**

Damien Hirst, 1965 in Bristol, England geboren, gehört einer jungen Generation britischer Künstler an. Er studierte am Goldsmiths-College in New Cross, South East London. Das Besondere an dieser Schule war das Konzept, das Jon Thompson in den achtziger Jahren entwickelte, mit dem aus der Schule eine bemerkenswert erfolgreiche Institution wurde. Jon Thompson war, wie sein Kollege Michael Craig-Martin behauptet, «ein visionärer und radikaler Pädagoge» (Stone 1999:

18). Man behandelte die Studenten, die erst nach ausführlichen Bewerbungsgesprächen aufgenommen wurden, sofort als angehende Künstler. Die traditionelle Fächertrennung wurde abgeschafft, jeder Student konnte sich frei zwischen Malerei, Bildhauerei, Photographie etc. bewegen und mußte sich eigenverantwortlich seinen Lehrplan erstellen. Auch die Künstler, die später an der legendären «Freeze-Ausstellung» teilnahmen, studierten bei Goldsmiths und kamen alle irgendwann in die Seminare von Michael Craig-Martin.

Im Studium wurden sie nur von praktizierenden Künstlern unterrichtet und erhielten so auch Kontakte mit der Händler- und Sammlerszene. Zu den eindrucksvollsten Kunstereignissen, die die Studenten in den achtziger Jahren besuchten, gehörten Joseph Beuys' Installation *Plight* (Anthony d'Offay, 1985), *Falls the Shadow* (Hayward, 1986) und *Bruce Nauman* (Whitechapel, 1987) und mehrere Ausstellungen in der Saatchi Gallery, die Charles Saatchi 1985 in einer umgebauten Farbfabrik in St. John's Wood eingerichtet hatte.

Charles Saatchi ist Mitbesitzer einer Werbeagentur, die mit provozierenden Aktionen seit 1978 Wankkämpfe von Margaret Thatcher erfolgreich unterstützte (vgl. *Der Spiegel* 37, 1986, S. 167).

Die Gruppe der angehenden *Freeze*-Künstler zeichnete sich durch soziale und kulturelle Neugier, durch ein ungebremses Interesse an allen Strömungen und Produkten der internationalen und nationalen Kunst aus. 1988 gab es dann den Probelauf zu *Freeze*: Angus Fairhurst, der im zweiten Jahr Kunst studierte, erreichte bei der Bloomsbury Gallery des Institute of Education am Bedford Way die Genehmigung für eine Ausstellung, für die er bei seinen Kommilitonen Arbeiten in Auftrag gab. Neben Fairhurst stellten auch Damien Hirst, Abigail Lane und Mat Collishaw aus. Im Spätsommer fand dann der erste Teil der Ausstellung *Freeze* (Teil I: 6. bis 22. August; Teil II: 27. August bis 12. September; Teil III: 15. bis 29. September 1988) mit Arbeiten von sechzehn Künstlern statt. Mit der *London Docklands Development Corporation*, die das Projekt sponserte,

handelte Hirst die Nutzung der Räume des leerstehenden *Port of London Authority Building* am Plough Way aus. Die Ausstellung war an vier Tagen geöffnet, die Künstler sorgten selbst für die Bewachung. Erst während der Ausstellung wurde der Katalog mit Farabbildungen und einem Text von Ian Jeffrey (Leiter der kunsthistorischen Abteilung am Goldsmiths) gemacht. Die Ausstellung erregte großes Aufsehen, und die Bezeichnung *Freeze Generation* (Damien Hirst, Ian Davenport, Angela Bulloch, Fiona Rae, Stephen Park, Anya Gallaccio, Sarah Lucas, Gary Hume) ist in der britischen Kunst heute ein Begriff. Besonders die Professionalität, der Unternehmungsgeist und das clevere Marketing der jungen Künstler wurde gelobt. Doch Damien Hirst gilt als der clevere Vermarktungsstrategie: «Ihren raschen Erfolg verdanken die YBA's ihrem Leithammel Damien Hirst, einem mindestens ebenso erfolgreichen Hersteller wie Vermarkter von Kunst» (*Neue Zürcher Zeitung*, 8. 12. 1998, S. 12). 1990 fanden nach dem *Freeze*-Muster drei weitere Ausstellungen statt, die von diversen Geldgebern in- und außerhalb der Kunstszene gesponsert wurden: *Modern Medicine*, *Gambler* und die *East Country Yard Show*. Von Damien Hirst erwarb Saatchi aus *Gambler* die Arbeit *A Thousand Years*, einen Glaskasten mit Fliegen, Zuckerlösung und einem Rinderschädel. 1991 überzeugte Damien Hirst in einer von Tamara Chodzko organisierten Ausstellung mit seiner Arbeit: *In and Out of Love*, einem Vorläufer zu *Good Environment for Coloured Monochrome Paintings*, der in Berlin gezeigten Arbeit. *In and Out of Love* zeigte Hunderte von malaysischen Schmetterlingen, die in den feuchtwarmen Fensternischen der Galerie aus Puppen schlüpften, die auf großen weißen Leinwänden saßen; blühende Topfpflanzen am unteren Ende jeder Leinwand lieferten den Tieren während ihres kurzen Lebens Nahrung. Dazu hingen acht einfarbige, mit toten Schmetterlingen übersäte Leinwände an den Wänden. Die Flügel der Schmetterlinge waren in Farbe getaucht, als seien sie dort gelandet und gestorben. Fast gleichzeitig zu Hirsts Installation, die bei den Tierschützern Proteste hervorrief, zeigte die Serpen-

tine Gallery in Kensington Gardens *Broken English* mit Arbeiten von Angela Bulloch, Anya Gallaccio, Gary Hume, Ian Davenport und Damien Hirst. Dazu kamen Arbeiten von Rachel Whiteread (Studium in Brighton und an der Slade School of Arts), sie wurde ab diesem Zeitpunkt immer mit den «Freeze-Künstlern» assoziiert, und Sarah Staton (St. Martins College).

Presseberichte des Jahres 1991 machten das Werk dieser Künstler allmählich bekannt. Auf der Titelseite der Zeitschrift *Frieze* (Stone 1999: 23) (herausgegeben von Matthew Slotover und Tom Gidley) wurde ein Schmetterling von Hirst gezeigt, und im Heft gab es ein Interview mit dem Kritiker Stuart Morgan, der sich für die neuen Künstler begeisterte. Zudem gaben Renton und der Künstler und Kritiker Liam Gillick das Buch *Technique Anglaise: Current Trends in British Art* (London: Thames und Hudson; One Off Press, 1991) heraus. 28 Künstler hatten ganzseitige Illustrationen geliefert, fast alle Künstler der Fabrikhallen waren vertreten. Das Buch wurde für viele Kunststudenten zu einem wichtigen Referenzwerk.

Die Weichen für das internationale Interesse waren nach all diesen Ereignissen gestellt: Die Show in der *Aperto* Sektion der Biennale in Venedig 1993 folgte, wo Damien Hirst *Mother and Child* ausstellte, eine Arbeit mit konservierten Leichen von Kuh und Kalb, die 1995 mit dem Turner Preis ausgezeichnet wurde. Noch im selben Jahr 1993 gab es eine Kurzausstellung bei der *Art Cologne* mit Werken aus der Saatchi-Collection. Hirst war zudem wie andere seiner *Freeze*-Kollegen in Ausstellungen in New Yorker Galerien, in den Wanderausstellungen des British Arts Council, in den *Young British Artist*-Ausstellungen in der Saatchi Gallery und Ausstellungen in der Tate Gallery vertreten. 1994 kuratierte er selbst *Some Went Mad, Some Ran Away* in der Serpentine Gallery, eine Ausstellung, in der er Arbeiten ausländischer mit denen britischer Künstler (Kiki Smith, Sophie Calle, Ashley Bickerton und Hirst, Lane, Fairhurst, Simpson) zeigte. Diese Ausstellung löste sehr unterschiedliche Publikumsreaktionen aus, Hirst's Arbeit *Away from the Flock* («Der

Ausreißer») wurde mutwillig zerstört und daraufhin zu einem der bekanntesten Werke der modernen Kunst Englands.

Das Hauptthema von Hirsts Arbeiten ist der Tod. Der Titel seiner berühmten Arbeit mit einem präparierten Tigerhai ist gewissermaßen Programm: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991. Es geht um die Tabuisierung des Todes in der zivilisierten Gesellschaft. Der Künstler schockt den Betrachter gern mit vorwissenschaftlichen Darbietungen seiner lebenden (Schmetterlinge im Käfig in Berlin) und leblosen, zum Teil zerteilten Tieren (Fische und Säugetiere) in Formaldehydlösung.

#### 4 Die Bildsprache von Damien Hirst

Damien Hirsts Arbeiten haben eine sehr direkte Bildsprache. Der Betrachter wird unmißverständlich mit den in Formaldehydlösung aufbewahrten Tierleichen oder mit Apothekenschränken, die mit Arzneimittelpackungen vollgestellt sind, konfrontiert. Diese vorwissenschaftliche Aufbewahrungsform transportiert Hirst in den Kunstkontext. Dabei erzeugt er Bilder, die für sich sprechen und auf die Befindlichkeiten junger Menschen in England verweisen. Vielleicht liegt in dieser direkten Bildsprache das Geheimnis und die Durchschlagkraft für seinen Erfolg begründet?

#### 5 Die Sammlung Charles Saatchi

Charles Saatchi sammelt mit Geduld und Begeisterung zeitgenössische Kunst. Er durchforstet im Londoner East End die Lagerhäuser, offenstehende Fabriken, Kirchen und auch Synagogen oder unvermietbare Büroneubauten nach neuen Talenten.

Die Ausstellung *Sensation* enthält ausschließlich Exponate aus seiner Sammlung. Er sitzt im Beirat der Whitechapel Gallery und der Tate Gallery, so daß er seinen Blick ständig schult und darüber hinaus seinen neu entdeckten Talenten den

Sprung in die Bekanntheit ermöglichen kann. Die Künstler jedoch, die sich in seine Sammlung aufnehmen und vermarkten lassen, laufen Gefahr, daß ihr Name rasch wieder in Vergessenheit gerät:

Die Frage nach der kunsthistorischen Wertung ist jedoch äußerst aktuell: Der Kunstinvestor Saatchi seinerseits hat bereits entschieden: Ein Großteil seiner *Young British Art* Bestände geht anschließend (nach Sensation) direkt auf die Auktion (*Neue Züricher Zeitung*, 8. Dezember 1998, S. 12).

Wer nicht mehr bei Saatchi vertreten ist, könnte spätestens zu diesem Zeitpunkt Schwierigkeiten haben, sich auf dem Kunstmarkt weiterhin zu behaupten.

## **6 Die Künstlerkarriere in einem Land der «Kunstperipherie»**

Alex Flemming, 1954 in São Paulo geboren, organisierte in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts seine ersten Einzelausstellungen in São Paulo, Barcelona, Rio de Janeiro, Lissabon, Chicago und führte bereits 1990 die zweite Einzelausstellung im berühmten Museu de Arte de São Paulo durch.

Im Rahmen von Gruppenausstellungen war er seit 1980 mehrfach im Museum für Moderne Kunst, São Paulo und dreimal auf der Biennale de São Paulo vertreten; ebenso war er bei der Ausstellung *Body Language* in San Diego, USA (1982), der Biennale Krakau und zwei Mal auf der Bienale La Habana (Kuba, 1986) zugegen. Auffallend ist eine serielle Produktionsweise, die eine Konstante in seinem Werk ist.

Bei Alex Flemmings Werken herrschen Ironie und konzeptuelle kalkulierte Distanz, so daß eine Assoziation mit den «objets trouvés» Marcel Duchamps durchaus möglich zu sein scheint. Von ihren gewöhnlichen Kontexten entfernt, oft aus dem Abfall herausgeholt, verwandeln sich die vom Künstler ausgewählten Gegenstände in provokante Kunstobjekte, die mit leuchtenden Metallic-Farben [sic!] «lackiert» werden (Simone 1999: 5).

Zu jedem Thema fertigt er viele Einzelstücke in unterschiedlichen Farben, zum Teil mit unterschiedlichen Vorlagen für die Bildträger (Hosen, Jacken, T-Shirts, verschiedenen ausgestopften Tieren, Sofas, Sesseln, Porträts und in den jüngsten Arbeiten mit Photographien von Männern mit Landkarten). Der Künstler scheint sich durch ein neues Thema hindurchzuarbeiten, sucht zu jedem sämtliche Variationen, findet und probiert sie aus, bis er meint, alle Möglichkeiten ausgeschöpft zu haben.

Es entstanden zuerst Serien von schablonenartigen Bildern mit Fabelwesen oder mythischen Gestalten, später widmete Flemming sich der Malerei auf nicht traditionellen Oberflächen. Erfolg hatte er mit seiner Arbeit «Blaue Stierköpfe» (1990), die er auf den Treppen des MASP zeigte: Sie besteht aus 18 präparierten Stierköpfen, die er mit einer knallblauen Mixtur aus Bariumsulfat, Acryllack und Biotit übermalt auf umgekippten Mülleimern befestigt hatte. Auf ironische Weise kommentiert diese Arbeit die Gefräßigkeit des Molochs Stadt und seiner Menschen. Diese ausgestopften Häute, Reminiszenzen des Leblosen, Toten, werden durch den Farbauftrag gewissermaßen neu zum Leben erweckt und «marschieren auf der Objektebene als geheimnisvolle Anti-Kadaver».

Mit ausgestopften Tiere beschäftigt er sich über einen längeren Zeitraum: Auf der 21. Biennale von São Paulo stellt er die Serie *O Sacrificio* (Das Opfer) aus, in der sich ein aus einem Einkaufswagen mit leuchtendblauem «lachenden» Krokodil bestehendes Objekt befindet. Diese Arbeit führt ironisch den eklatanten Unterschied zwischen archaischer ungebremster Wildnis und industrialisierter *hightech*-Konsumgesellschaft Brasiliens mit breitem Krokodilsgrinsen *ad absurdum*. Trotz seines Erfolges in der Heimat bot Brasilien ihm keine weitere Möglichkeit des künstlerischen Fortkommens. Er zog aus Affinität zur Sprache (seine Großmutter war eine Deutsche) und einer Art «Seelenverwandtschaft» nach Berlin und etablierte sich in der dortigen Kunstszene. Zu Anfang sah man in ihm einen «exotischen» Künstler aus Brasilien. Doch

man verstand die Bedeutung seiner buntbemalten, ausgestopften Tiere:

Was der Künstler uns voll List vorzuführen scheint, im Raum zwischen dem Sichtbaren und dem Moralischen, ist, daß der Tod nicht unumkehrbar ist und, mehr noch, daß er ein Gegenstand des ästhetischen Genusses sein kann (Freyse-Pereira 1992: 3).

Seine Malerei auf nicht traditionellen Oberflächen setzt er in Berlin mit einer Serie aus ausrangierten Kleidern fort. Es geht ihm dabei um das Element zwischen innen und außen: die Haut als Verpackung und gleichzeitige Provokation. Da seine Objekte Fundstücke sind, auf denen er mit der Neugestaltung ihre «Außenhaut» wieder sichtbar macht, ist die Bearbeitung der Plüschhaut ausrangierter Sitzmöbel mit seinen Farben im Rahmen seiner Arbeit konsequent. Kleider und Möbel werden mit Buchstaben nach Schablone beschrieben. Die Botschaften sind in deutscher oder portugiesischer Sprache verfaßt. Da Wortzwischenräume selten eingehalten werden, ist der Text schwer lesbar, meist handelt es sich um sinnlose Botschaften. Lediglich auf Kleidungsstücken sind diese gut lesbar: «O Eu Só» (Das Ich Allein), «Drama», «Schuld», «Verlangen» sind zu lesen. Mit seiner Serie der Annoncen-Bilder (1993/1994), Kontaktanzeigen aus einschlägigen Rubriken der deutschen Presse auf Porträts von Melanchton, erzeugt er beim Betrachter den Eindruck, als murmelten die Figuren die Texte aus der *Lonely Heart*-Rubrik vor sich hin. Man akzeptiert ihn als Künstler aus der Berliner Szene: Fortan gilt er nicht mehr als brasilianischer Künstler, der in Berlin lebt, sondern als ein Berliner Künstler.

Die Ausstellung wirkt berlinisch. Diese Nähe ist echt, denn der Brasilianer Alex Flemming hat sich in den letzten zwei Jahren so auf Berlin eingelassen, daß es aussieht, als sei er tatsächlich angekommen. Wäre da nicht diese Robbe (Herold 1994).

Zweieinhalb Jahre liegen zwischen seinem Abschied von Brasilien und seiner ersten Einzelausstellung in Berlin. Auf der



Art Cologne 92 wurden seine Arbeiten in der Galerie Tabea Langenkamp, Düsseldorf gezeigt. Bald darauf widmete Ursula Blickle ihm in ihrer Kunststiftung in Kraichtal 1993 eine Einzelausstellung. 1994 spricht Peter Weiermeier, Direktor des Frankfurter Kunstvereins, die Eröffnungsrede zu den *Stierköpfen* im Frankfurter Kinomuseum.

Die Vermarktung von Flemmings Arbeiten erfolgt über die traditionellen, klassischen Wege des Kunstbetriebs wie Galerien, Ausstellungen und durch den Künstler selbst.

Flemming gestaltete 1998 die U-Bahn Station Sumaré in São Paulo. Sie ist eine explizit auf den brasilianischen Kontext zugeschnittene Arbeit, deren Bedeutung in jeder westlichen Metropole verstanden werden kann, denn sie erzählt von der Anonymität der Großstadtmenschen. An der einzigen überirdischen Station am Schnittpunkt der Avenida Paulista mit der Avenida Sumaré, die sich zwischen zwei Bergen unter einem Viadukt befindet, hat Flemming die Seitenwände aus Panzerglas gestaltet: Von 42 anonymen Personen aus São Paulo hat er Photoporträts und Poesiefragmente brasilianischer Autoren über São Paulo in Schablonenbuchstaben aus Glasstaub gebrannt, die mit dem Panzerglas zu einer Fläche (je Porträt 1,80 x 1,20 Meter), verschmolzen sind. Die beiden sich gegenüberstehenden Glaswände sind jeweils 80 Meter lang und bilden die Seitenwände dieser U-Bahnstation. Die Intention bestand darin, im öffentlichen Raum auf den Widerspruch von äußerer Erscheinung und inwendiger Sensibilität der «Stadtgesichter» aufmerksam zu machen. Im Alltag treten die Personen mit hartem Antlitz auf, als seien sie in eine «Rüstung» gezwängt. Die farbigen Buchstaben sind als Gestaltungsmittel eingesetzt und verweisen auf poetische Innenwelten der Personen. Es sind Gedichte brasilianischer Poeten wie Gregório de Matos, Olávio Bilac, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Haroldo de Campos, die etwas mit der Stadt zu tun hatten.

Mit einer Ausstellung in der Galerie Blickensdorf (Berlin 1999) spielt Flemming mit der Bedeutung des jugendlichen Körpers als Fetischs oder Ideals: Es sind Photos von jungen

Männern – Flemming bezieht sich hier auf das griechische Konzept des «kouros», das den männlichen Körper als höchste Schöpfung der Natur ansieht –, die in Anlehnung an die Werbefotos Calvin Kleins im Computer farblich verfremdet und als Scans auf PVC projiziert werden (ca. 1,60 x 1,20 Meter). Auf den Körpern der jungen Männer sind Karten heutiger Kriegs- oder Krisengebiete projiziert: Georgien, Türkei, Irak, Pakistan/Indien, Israel, Somalia und Mexiko. Auf den Körpern wirken sie wie Narben, befremdlich, aber doch dem Körper zugehörig. Kommentiert werden sie mit Bibelzitaten. Die Buchstaben sind in Versalien mit einer Schablone aufgetragen, der Text ist in deutscher Sprache gehalten. Der Inhalt der Texte zeigt, daß Krieg eine immerwährende Konstante im Zusammenleben der Völker zu sein scheint. Die Arbeit mit der Karte Bosniens zeigt jedoch wegen des Themas der dortigen Vergewaltigungen das Bild einer Frau.

Flemmings ikonenhaft-literarische, Werbung persiflierende Auseinandersetzung mit Krieg, Gewalt und Tod liiert polare Elemente wie Schock und Dekoration, uralte Tradition und modernste Technik. Sie ist eine ästhetische Zerreißprobe, eine schrill-gestylte Metapher für die fatale Fortexistenz menschlicher Konflikte (Nungesser 1999: 347).

## **7 Alex Flemming und seine «kommentierte» Bildsprache**

Die provokanten, humorvollen und ironischen Arbeiten von Alex Flemming regen zur Auseinandersetzung mit den Themen Tod und Gewalt, aber auch mit der Einsamkeit des Großstadtmenschen an. Nur wenige Arbeiten sind nicht mit Buchstaben versehen, wirken also allein auf der Objekt-Bildebene. Wenn er Schablonenschrift verwendet, ergibt sie für den Leser des Deutschen oder Portugiesischen einen Sinn, obwohl sie oft schwer zu entziffern ist, weil der Künstler die Wortzwischenräume nicht beachtet, die Buchstaben verdreht oder umkehrt, so daß die Schrift zwar als bildhaftes Element funktioniert, auf der Bedeutungsebene jedoch die Arbeit sich aus der Kenntnis des Textes erschließen läßt. Damit ist seine

Technik von vornherein stärker an bestimmte kulturelle Kontexte gebunden und, so steht zu vermuten, vielleicht auf internationaler Ebene schwierig zu vermarkten.

## 8 Die Sammlung Gilberto Chateaubriand

Seit 1953 sammelt Gilberto Chateaubriand zeitgenössische Kunst aus Brasilien und hat damit mehrere Künstler motiviert, weiter an ihrer Karriere zu arbeiten (Cildo Meireles, Walmécio Caldas). Seit den sechziger Jahren sammelt Chateaubriand gezielt Kunst mit Blick auf die brasilianische Kunstgeschichte.

Dabei, wie auch in den Gesprächen mit den Künstlern in ihren Ateliers, entwickelte sich sein Verständnis für die zeitgenössische Produktion. Seine Sammlung enthält von der Radierung bis zur Installation alles. Sein finanzielles Kapital verwandelte er in symbolisches Kapital. In die Sammlung Gilberto Chateaubriand aufgenommen zu werden, ist eine wichtige Sprosse auf der Karriereleiter eines brasilianischen Künstlers. Der Sammler hat von Alex Flemming insgesamt sechs Arbeiten erworben: drei Gemälde, einen Papagei und zwei weitere Arbeiten: *Die Jacke*, *O Eu Só* (1993) und das *Krokodil mit der Leiter*.

Insgesamt umfaßt die Sammlung Gilberto Chateaubriand mehr als viertausend künstlerische Arbeiten, die dem *Museu de Arte Moderna* in Rio de Janeiro, welches die Arbeiten immer wieder für Ausstellungen verleiht, als Dauerleihgabe überantwortet wurden. Zuletzt war die Sammlung im vergangenen Jahr in Deutschland in Berlin, Aachen und Heidenheim mit ausgewählten Arbeiten zu sehen. Von einer Vermarktung der Arbeiten sieht Chateaubriand bis heute ab, weil sein Anliegen ein ideelles ist und bleiben soll: Er will die Geschichte der brasilianischen zeitgenössischen Kunst nachgezeichnet wissen.

## 9 Schlußbetrachtung

Zwei Künstlerkarrieren sind schwerlich miteinander zu vergleichen. In diesem Vortrag war daher auch kein qualitativer Vergleich, sondern eine Analyse von Marktmechanismen beabsichtigt.

Die europäischen Künstler sind durch die Kenntnis hiesiger Marktmechanismen den lateinamerikanischen Kollegen überlegen, weil sie leichter den Zugang zum Kunstmarkt finden. Dennoch ist die geballte Energie der «Freeze»-Künstler beachtlich, die sich für die Vision aus dem eigenen Werk ebenso wie für die Visionen der Kollegen einsetzen. Wenn eine Künstlergruppe den Durchbruch in die Welt der Sammler, Galerien und Medien bewerkstelligt, ist das immer ein großer Erfolg. Abzuwarten bleibt, ob es sich bei der *Young British Art* um ein Strohfeuer handelt, das wie *Die neuen Wilden* aufflackert und nach den Auktionen in der Folge von *Sensation* verglimmt, oder ob die Künstler ihren kometenhaften Aufstieg in die Welt der Galerien und Sammler produktiv nutzen können. Der bereits in Gang gesetzte Marketingapparat, sofern er nicht allzu gierig nach Neuem ist, kann auf zweifache Weise arbeiten: als Trittbett oder als Abstellgleis.

Der Künstler aus einem Land der «Peripherie» ist gezwungen, immer erst sein Land zu verlassen, um den Zugang zum internationalen Kunstmarkt zu finden. Dort steht er dann anfangs draußen vor der Tür, weil es ihn eigentlich nicht geben soll. Kunstmagazine richten sich eher am «mainstream» aus und interessieren sich nicht für Phänomene am Rande des Kunstmarktes, aus Kulturen, die mit der englischen Sprache nicht zu erschließen sind, denn der internationale — gemeint ist der euro-amerikanische — Kunstmarkt konzentriert sich, abgesehen von wenigen Ausnahmen, zu denen in Deutschland die Sammlung Ludwig und in der Schweiz die Sammlung Beyeler zu zählen sind, auf europäische und nordamerikanische Kunst. In den letzten Jahren hat das Interesse an lateinamerikanischer Kunst zugenommen. Ob jetzt die nächste Documenta für die

internationale Anerkennung außereuropäischer Kunst tatsächlich einen weiteren positiven Schub zu leisten vermag, bleibt abzuwarten.

## 10 Literaturverzeichnis

- Bebber, Hendrik (1998), in: *Nürnberger Nachrichten*, 5.-6. Dezember, S. 12.
- Bonami, Francesco (1996): «Damien Hirst», in: *Flash Art* 189, S. 112-116.
- Dawei, Fei (1997): «Asien und Europa», in: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.) (1997): *Die anderen Modernen*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, S. 25-28 (Ausstellungskatalog).
- Freyse-Pereira, João (1992): «Triumph des Eros», in: Galerie Tammen & Busch (Hrsg.) (1992): *Alex Flemming*, Berlin: Galerie Tammen & Busch, S. 3 (Ausstellungskatalog).
- Herbstreuth, Peter (1998): «Die Hooligans des Kunstbetriebs», in: *Der Tagesspiegel* 16475, 2.-3. Oktober, S. 11.
- Herold, Thea (1994): «Requiem für eine Robbe», in: *Der Tagesspiegel*, 13. September 1994, S. 14.
- Hirst, Damien (1996): *No Sense of Absolute Corruption*, New York: Gagosian Gallery (Ausstellungskatalog mit einem Interview von Stuart Morgan).
- Kent, Sarah (1994): *Shark Infested Waters: The Saatchi Collection of British Art in the 90's*, London: Sotheby Parki Bernet Publishers.
- Nungesser, Michael (1999): «Brasilianische Kunst in Berlin», in: *Kunstforum* 146, Juli-August, S. 346-348.
- Rötzer, Florian / Rogenhofer, Sara (Hrsg.) (1993): *Kunst Machen? Gespräche über die Produktion von Bildern*, Leipzig: Reclam.

- Rosenthal, Norman (1999): «Das Blut muß weiterfließen», in: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof / Museum für Gegenwart Berlin (Hrsg.) (1999): *Sensation*, Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, S. 8-11 (Ausstellungskatalog der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof — Museum für Gegenwart Berlin).
- Simone, Eliana de (Hrsg.) (1999): *Moto migratorio: brasilianische zeitgenössische Kunst*, Ludwigshafen: Scharpf-Galerie des Wilhelm-Hack Museums (Ausstellungskatalog).
- Stone, Richard (1999): «Von Freeze bis House 1988-1994», in: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof / Museum für Gegenwart Berlin (Hrsg.) (1999): *Sensation*, Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, S. 12-25 (Ausstellungskatalog der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof — Museum für Gegenwart Berlin).
- Tannert, Christoph (1994): «Robbe türkis», in: Galerie Tammen & Busch (Hrsg.) (1994): *Alex Flemming*, Berlin: Galerie Tammen & Busch, S. 2-4 (Ausstellungskatalog).

**Michael Scholz-Hänsel (Leipzig)**

**Stereotypen als 'Motoren'  
im interkulturellen Austausch?  
Vom Siegeszug des Kannibalismus  
und der Notwendigkeit romantischer Bilder**

**I**

Bis heute wird darum gestritten, ob die brasilianischen Indianer beim Eintreffen der europäischen Eroberer Formen des Kannibalismus praktizierten und wenn ja, mit welcher Intention: aus Hunger, um ihre Nachbarn abzuschrecken oder im Kontext ritueller Praktiken. Einer der wichtigsten Zeitzeugen war der Deutsche Hans Staden, der sich angeblich 1554 in der Gewalt der Tupinamba befand und darüber einen ungewöhnlich differenzierten Bericht verfaßte, den erst seine Exegeten auf die Tatsache reduzierten, daß er fast ein Opfer von Anthropophagen geworden wäre. In etwa seit dieser Zeit konkurrierten auch zwei unterschiedliche Stereotypen um die Gunst des europäischen Publikums: das Klischee vom edlen Wilden, der einem degenerierten Europa als Modell einer Erneuerung dienen konnte, und sein Gegenpol, das Stereotyp vom gewalttätigen kannibalistischen Ureinwohner, den es nach europäischen Vorstellungen zu zivilisieren galt.

Als in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts das Kannibalismus-Thema im Kreis der Pariser Surrealisten kursierte, war auch ein Paar aus Brasilien zugegen, das darin schnell eine Möglichkeit erkannte, sich selbst eine unverwechselbare Identität zu geben. Der modernistische Dichter Oswald de

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*  
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 295-307

Andrade und die Malerin Tarsila do Amaral propagierten den angeblichen Kannibalismus der brasilianischen Indianer, auch in Anknüpfung an Staden, nun als Metapher für ihr persönliches Ziel: die Einverleibung der Pariser Avantgarde, um zu einem eigenen, brasilianischen Weg in die Moderne zu gelangen.

Seitdem hat der Kannibalismus-Diskurs ungeahnte Höhen erreicht. In bewußtem Bezug auf das Programm von Andrades Zeitschrift *Revista de Antropofagia* lautete 1998 nicht nur das Motto der 24. Kunstbiennale von São Paulo: «Nur die Anthropophagie vereint uns», sondern auch eine Tagung im Berliner Haus der Kulturen der Welt zur «Kulturaneignung heute» thematisierte die Kannibalismus-Metapher neben Recycling, Hybridisierung und Translatio als einen Schlüsselbegriff für den interkulturellen Austausch. Nach Ansicht des wissenschaftlichen Organisators, Carlos Rincón, haben diese Termini gemeinsam, daß sie Kategorien wie Original und Kopie, Reinheit, Authentizität und Ursprung in Frage stellen und demgegenüber das kreative Moment von Zitat, Übersetzung und Nachahmung betonen. Entsprechend versteht er die Vorstellung von der Verspeisung des Fremden auch nicht mehr im Sinne Andrades als Weg zur Bewahrung oder Schöpfung kultureller Authentizität, sondern ganz im Gegenteil als Modell für einen Kulturaustausch zwischen Zentrum und Peripherie, der genau diese Vorstellungen liquidiert.

Im folgenden frage ich nach der Bedeutung kultureller Identität im Zeitalter der Mobilität. Dazu möchte ich Werke zweier Künstler einander gegenüberstellen, die noch einmal die antagonistischen Bilder der Ureinwohner des südamerikanischen Regenwaldes zu einem ästhetischen Thema gemacht haben. Einer entstammt einem westlich-europäischen Kontext, der andere einem westlich-lateinamerikanischen und lebt und arbeitet zur Zeit in Köln. Doch wichtiger noch ist, daß ihre Arbeiten zu unterschiedlichen Zeiten entstanden. Der Deutsche Lothar Baumgarten (geb. 1944) griff die Frage bereits 1968 auf und war 1978/1979 achtzehn Monate lang bei den Yanomami



am oberen Orinoco, das Œuvre des Brasilianers Luiz Pizarro (geb. 1958) dagegen ist in den neunziger Jahren beheimatet.

In Anknüpfung an die Berliner Tagung verstehe auch ich Postulate kultureller Identität in einer globalen Welt als artifizielle Konstrukte. Doch anders als dort geschehen, möchte ich sie trotzdem verteidigen, indem ich sie als Möglichkeit insbesondere von Ländern an der «Peripherie» oder jenseits der Grenzen der westlichen Welt interpretiere, ihre Themen in einen internationalen Diskurs einzubringen. Gerade in ihrer extremen Form, dem Stereotyp, vermögen sie unser Interesse und, mehr noch, unsere Anteilnahme zu wecken. Als Beispiel für diese These dient mir eine Kataloggestaltung aus dem Jahre 1984 von Lothar Baumgarten, die nach seinem Aufenthalt bei den Yanomami 1978/1979 unter Einsatz eigener Photos entstand. Das gewählte Werk von Luiz Pizarro dagegen, 1996, also zwölf Jahre später geschaffen, steht hier für einen Künstler, der allen Anspruch auf kulturelle Authentizität überwunden zu haben scheint. Argumentiert Baumgarten mit einem konkreten Beispiel, den Yanomami, wobei uns die Einblicke in deren alltägliches Leben wegen ihrer Fremdheit irritieren, so bedient sich Pizarro zirkulierender Diskurse, eben auch desjenigen über den Kannibalismus, und kristallisiert sie in einem ästhetischen Objekt, das schon wegen seiner englischen Stichworte überall leicht verstanden werden kann.

## II

Baumgartens Auseinandersetzung mit den Indianerstereotypen hat eine wichtige Zäsur: seinen Aufenthalt bei den Yanomami. Bis 1978 hatte er in Europa kursierende Vorstellungen thematisiert, wie sie von vielen Generationen von Forschern, Reisenden, Ethnographen und Künstlern gesammelt worden waren, und sie mit ebenfalls erfundenen Gegenbildern konfrontiert. So schrieb er zum Beispiel in der Arbeit «Amazonas-Kosmos» von 1971 auf das wie ein Urwald inszenierte Photo eines Grünkohls die Namen verschiedener Indianer-

stämme und versteckte unter ihnen auch das Wort Tupamaro, den Begriff für die lateinamerikanische Stadtguerrilla (Abbildung in Owens 1986: 128). Seit 1980 basieren seine Arbeiten dann ganz wesentlich auf seinen Archiven von Mythen, Photographien, Tonkassetten, Filmen und Zeichnungen, die er während seines Aufenthaltes bei den Indianern sammelte.

In unserem Zusammenhang, der Frage nach der Bedeutung kultureller Identität im Kontext der ästhetischen Auseinandersetzung mit den Indianerstereotypen, scheint mir besonders Baumgartens Beitrag für die Biennale in Venedig 1984 von Interesse. Die Ausgangsidee des Künstlers bestand darin, die topographische Struktur von Amazonien in die Lagune von Venedig abzusenken, um so daran zu erinnern, daß Amerigo Vespucci, der Namensgeber Amerikas, aus Italien kam und daß das Land Venezuela, wo die Yanomami leben, seine Bezeichnung der angeblichen Ähnlichkeit mit Venedig verdankt. Zu diesem Zweck wurden Marmorplatten in den vorhandenen Steinfußboden eingefügt, die zwei Botschaften enthielten. Zum einen addierten sich Buchstaben zu den Worten «America» und den Namen der Flüsse «Amazonas, Tapajos, Xingu, Purus, Orinoco, Vaupes, Tocantins». Zum anderen bildeten farbige Bodenintarsien indianische Figuren nach, die für den Jaguar, die Schildkröte, den Kaiman und den Adler standen.

Kataloge liefern für Baumgarten oft die Möglichkeit, das in einer Installation entwickelte Thema noch einmal in einer vom Medium bedingten, abgewandelten Sprache zu variieren; so auch hier. Der Katalog der Biennale in Venedig von 1984 ist das Objekt der folgenden Werkanalyse. Bei der einleitenden Beschreibung des gesamten Bandes beschränke ich mich auf die wichtigsten Angaben, da mich vor allem eine Doppelseite interessiert, die das Kannibalismus-Klischee tangiert. Auf dem Titelbild des Kataloges sind in Großbuchstaben untereinander die erwähnten Flüsse aufgeführt; zwei zusätzliche Zeilen zeigen den farblich abgesetzten Begriff «Venezia» und «LB», was hier für Lothar Baumgarten steht. Die innere Struktur orientiert sich an den vier genannten Tieren, denen hier einzelne Kapitel

zugeordnet sind. Zunächst gibt es immer einen einseitigen Text, wahrscheinlich eine Art indianisches Märchen, in dem das entsprechende Wesen eine Hauptrolle spielt, dann kommt eine Seite mit seinem Namen und der entsprechenden Figur. Darauf folgen mehrere Seiten mit Photos aus dem Regenwald, die sowohl kurze narrative Titel in der Indianersprache wie auch deren deutsche Übersetzungen aufweisen. Das erste und das letzte Kapitel sind dem Jaguar beziehungsweise der *tortuga* (Schildkröte) gewidmet. Die mittleren zwei Kapitel weisen eine Besonderheit auf. In ihnen konfrontiert Baumgarten eigene Photos der Indianer und ihrer Lebensumwelt mit historischen Darstellungen, die gewisse motivische Parallelen zu ihnen aufweisen. Im Kapitel «Arpía» (Adler) sind dies Druckgraphiken des 16. und 17. Jahrhunderts; im Kapitel «Caimán» zitiert er zwei berühmte Bilder des Kolonialmalers Albert Eckhout von 1641-1643, einmal ein vollständiges Gemälde und zweimal Ausschnitte. Am Ende des Kataloges finden sich unter der Überschrift «Anmerkungen» kurze Erläuterungen zu den Photos und Quellenangaben für die Vergleichsabbildungen.

Als ein Beispiel möchte ich den Dialog der Bilder auf den Seiten 13-14 etwas genauer kommentieren. Sowohl das Photo wie auch die Druckgraphik zeigen bewaffnete und mit Federn (bzw. Flaum) geschmückte Indianer vor einer einfachen Architektur. Der um 1505 datierte anonyme Holzschnitt mit dem Titel «Volck und insel die gefunden ist durch den cristenlichen künig zu Portigal oder von seinen underthonen» gilt als die älteste Darstellung einer Indianergruppe, die nicht nur in die Neue Welt mitgebrachte Stereotypen, sondern dort tatsächlich gemachte Erfahrungen reflektiert. Zu den für eine europäische Perspektive damals ungewöhnlichen Motiven zählen die Federn, die in die Haut eingelassenen Schmuckstücke und die von der Frau im Vordergrund links gehaltene Maispflanze, vor allem aber natürlich die Verweise auf kannibalistische Praktiken, wie sie in den aufgehängten Körperteilen und dem Verzehr eines menschlichen Armes eindeutig angesprochen sind.

Craig Owens hat 1986 in einem grundlegenden Artikel, der das Werk von Baumgarten vor dem Hintergrund verschiedener theoretischer Ansätze zum Diskurs über die anderen diskutiert, auf die Bedeutung von dessen Texten hingewiesen. Dieser Beitrag wurde dann im Katalog der Guggenheim-Ausstellung von 1993 noch einmal abgedruckt. Der Künstler wolle in einem Kampf um das Wort vor allem durch Verwendung von Eigennamen aus der Indianersprache diesen ihre kulturelle Identität zurückgeben. Auch benutze er in unserem Beispiel ganz bewußt narrative Titel, um die ethnographische Tendenz zu konterkarieren, den anderen Subjektivität und Geschichte abzusprechen.

Texte spielen ebenfalls eine, wenn auch gänzlich andere, Rolle in der Arbeit von Luiz Pizarro. In der 1996 datierten Arbeit «City Spank» hat er Fragmente aus sadomasochistischen Kontaktanzeigen in US-amerikanischen Publikationen mit Graphiken von Theodor de Bry verknüpft, der im 16. Jahrhundert die erfolgreichste Illustrationsfolge zu dem Reisebericht von Staden publiziert hatte. Unter den zitierten seitenverkehrt gegebenen Kupferstichen finden sich auch zwei der bekanntesten Kannibalismusszenen, die Frauen bei der Zubereitung des Mahles und einen Rost mit Leichenteilen zeigen. Könnte die Präsentation von sechs Darstellungen in drei vertikalen Achsen mit jeweils zwei Bildern an Zeitungskolumnen orientiert sein, so klingt in dem hölzernen Bildträger eher Archaisches an. Nach Auskunft eines Katalogtextes sieht der Künstler die Parallele zwischen kannibalistischen Ritualen und der Ritualisierung sadomasochistischer Beziehungen im Spiel mit den Grenzen: auf der einen Seite Annäherung (Assimilation) und auf der anderen das entgegengesetzte Bedürfnis nach Distanz. Ein ironisches Element kommt in die Arbeiten, indem die Graphiken die metaphorischen Texte in exzessiver Form konkretisieren. So erscheint beispielsweise der Titel «Professioneller Schlägeservice» in Kombination mit einem gefesselten und für ein kannibalistisches Mahl verstümmelten Männerkörper. Auch für das ein Jahr später datierte Werk «Experience the World» existiert eine Vorlage des Niederländers. Natürlich verweist

Pizarro durch das Zitat der Graphiken von de Bry zu Staden auch auf seine eigene kulturelle Herkunft. Wäre dies nicht gewollt gewesen, so hätten ihm aus dem Mittelalter zahlreiche andere Darstellungen von Anthropophagie zur Verfügung gestanden. Doch interessiert er sich anders als Baumgarten nicht wirklich für die historische Genese und die Folgen des Indianerstereotyps.

Sowohl Baumgarten als auch Pizarro wollen in ihrer Kunst Botschaften übermitteln. Beiden geht es um den Konflikt, der aus der Begegnung der Kulturen resultiert. Ihr Medium ist das der Bildmontage, wie sie vor allem von John Heartfield zu einem Instrument kritischer Reflexion entwickelt wurde. Gemeinsam ist ihnen auch das Wechselspiel von Text und Bild. Wie die Bilder stammen auch die Texte aus fremden Zusammenhängen und erhalten nun durch ihre veränderten Kontexte neue Bedeutungen; bei Baumgarten handelt es sich um Sätze aus der Alltagskultur der Indianer, bei Pizarro um Phrasen aus dem Jargon von Sexmagazinen.

Werden wir noch konkreter, so geht es Baumgarten in dem angesprochenen Beispiel, der Katalogseite mit der Gegenüberstellung von Photo und Druckgraphik, um die Dekonstruktion von Indianerstereotypen, darunter auch der vom Kannibalismus. Dabei suggeriert sein eigenes Photo aber wieder ein anderes Stereotyp. Zwar vermeidet Baumgarten ganz bewußt die ethnographische Perspektive des 19. Jahrhunderts, bei der das Fremde mit Vorliebe in großen Panoramabildern eingefangen wird, auf denen die Eingeborenen keine oder nur eine kleine Rolle spielen. Doch wenn er uns dann stattdessen immer wieder das symbiotische Verhältnis von Indianern und Natur vor Augen führt, so entsteht fast zwangsweise das Klischee vom edlen Wilden, dem die Europäer im 16. Jahrhundert ihre eigenen Normen aufzwingen.

Auf neue Probleme, die sich Baumgarten mit der Verwendung von Photos nach 1980 stellten, hat denn auch bereits Owens aufmerksam gemacht. Für ihn ist schon der Einsatz des Photoapparates mit Blick auf einen Betrachter untrennbar mit

dem kolonialistischen Auge des Europäers verbunden. So habe der Künstler in der Folgezeit viel Energie aufwenden müssen, um durch besondere Präsentationsformen seines Archivmaterials sich vom Vorwurf des Exotismus und der Ethnographie freizuhalten. Baumgarten teilt uns nicht seine aus der Distanz gewonnenen Beobachtungen mit, sondern er inszeniert für uns eine kulturelle Identität, an der er sogar selbst teilzuhaben vorgibt. Nicht nur aus der Perspektive der Diskussion um die hybriden Kulturen ist dies eine recht romantische Position. Romantisch ist sie auch deshalb, weil andere Veröffentlichungen über die Yanomami gerade mit Blick auf ihr Geschlechterverhalten Dinge zu berichten wissen, die sie uns weniger sympathisch erscheinen lassen.

Wesentlich distanzierter präsentiert sich Pizarro. Ganz im Sinne der neuen Parameter sieht er sich nicht als Brasilianer, sondern als interkultureller Nomade. Mit dem Kannibalisismus-Motiv verweist er auf seine brasilianische Herkunft, mit dem Textzitat zeigt er sich als Kenner der US-amerikanischen Szene. Auch er dekonstruiert die Indianerstereotypen, doch nicht durch ein romantisches Gegenbild, sondern durch eine ironische Überzeichnung. Wichtiger als der Blick auf die bedrohte Identität der Indianer ist ihm die Aktualisierung ihrer frühen Darstellungen. Wer wollte bei den ausgewählten Text- und Bildfragmenten sagen, so scheint er zu fragen, wer die Primitiven und wer die Zivilisierten sind?

Wie ist nun die Wirkung beider Arbeiten auf den Betrachter und wie sind sie kunsthistorisch einzuordnen? In Baumgartens *Œuvre* kann ich zwei Verdienste ausmachen. Der erste ist meines Wissens unbestritten. Der Künstler hat zu einem frühen Zeitpunkt Mechanismen kultureller Unterdrückung in ästhetischen Arbeiten deutlich gemacht. Der zweite Punkt könnte Kritik hervorrufen: Nach meiner Ansicht sind nämlich seine Werke durch eine solide historische, kunsthistorische und ethnologische Vorarbeit nicht nur ästhetisch gelungen, sondern auch geeignet, uns in einem weiteren Sinne an das Indianer-Thema heranzuführen. Baumgartens Konfrontationen

machen neugierig, und seine romantischen Bilder fordern durch ihren utopischen Gehalt zum Widerspruch, zunächst aber zu eigenen Nachforschungen heraus.

Bei Pizarro dagegen scheint schon alles gesagt. Der Betrachter wird sich vorrangig an die Informationen des englischen Textes halten; die Bilder bringen nur eine ironische Brechung und reizen nicht zu weiteren historischen Erkundungen. Bezeichnenderweise verwendet der Künstler, obwohl er doch sozusagen an der Quelle sitzt, auch genau die Graphiken, die sich derzeit überall abgebildet finden, wenn das Modethema Kannibalismus zur Disposition steht, ob sie nun in den jeweiligen Kontext passen oder nicht.

Nur ein oberflächlicher Betrachter wird die Arbeiten von Baumgarten mit den jüngeren exotistischen Ausflügen von Miquel Barceló nach Afrika gleichsetzen. Seine Herangehensweise an das Indianer-Thema verrät einen hohen Grad an gedanklicher Reflexion nicht nur des europäischen Blickes, sondern auch mythischer Bilder in der kritischen Tradition von Marcel Broodthaers und Joseph Beuys. Doch liegt die eigentliche Kraft seiner Arbeit doch in dem Postulat einer kulturellen Identität, die zu benennen und zu schützen er sich offensichtlich zu einem persönlichen Anliegen gemacht hat. Müssen wir bei dem augenblicklichen Diskussionsstand also die Position von Baumgarten etwa im Vergleich zu Pizarro als antiquiert ansehen?

Pizarro gelingt es ganz offensichtlich, gleich mehrere aktuelle Themen in ein Werk zu gießen. Da ist zum einen die Verknüpfung von Kannibalismus und Sexualität, die schon in den frühen Amerikaberichten angelegt war und dann vor allem im Kreis der Surrealisten hohe Wogen schlug. Ich erinnere nur an die entsprechenden Szenen in Luis Buñuels Film «L'age d'Or». Doch es gibt noch viele weitere Aspekte. Neben dem bereits erwähnten Gegensatz von primitiv und zivilisiert klingt auch noch der von Zentrum und Peripherie an; wird hier nicht auch die bis heute virulente Frage aufgeworfen, wer sich wen einverleibt, die USA Lateinamerika oder Lateinamerika die

USA? Aber was leistet Pizarro mit Blick auf unsere Ignoranz und unsere kulturelle Mißachtung gegenüber den von ihm ja auch zitierten Indianern?

### III

Nach den letzten Ergebnissen der postmodernen Kulturdebatte gibt es nichts Authentisches mehr, alle vermeintlich ursprünglichen Äußerungen sind längst durch interkulturelle Einflüsse «verschmutzt». Kulturen sind grundsätzlich hybride, so jedenfalls behaupten es Protagonisten und Protagonistinnen der angloamerikanischen Theorie, die jüngst mit einem neuen Sammelband gleichen Titels an die Öffentlichkeit traten.

Wie aber bringe ich diese Überlegungen in Einklang mit zwei anderen Schlüsselbegriffen der jüngeren Kulturdiskussion: «Exklusion» und «Inklusion»? Respekt für den anderen werde ich nur dort erreichen, wo ich Interesse für dessen Kultur zu wecken verstehe. Was aber taugt besser zum Einstieg in eine fremde Welt, als ein Stereotyp kultureller Identität? Andrade und Amaral haben Aufmerksamkeit für die Kunst ihres Landes erlangt, indem sie ein altes Klischee aus der frühen Kolonialgeschichte Brasiliens in ironischer Wendung wiederbelebt haben, das der gewalttätigen kannibalistischen Indianer. Auch die Arbeiten Baumgartens, die genau das Gegenteil propagieren, das Ideal vom edlen Wilden, lassen die Bewohner des süd-amerikanischen Regenwaldes erstmals als Partner, nicht mehr nur als Studienobjekte erscheinen.

So haben Postulate kultureller Identität auch zu Zeiten der Mobilität eine gewisse Bedeutung bewahrt. In der nunmehr einzig möglichen Form von Stereotypen sind sie gerade für Länder der «Peripherie» nichts Schlechtes, um in der globalen Welt Aufmerksamkeit zu erheischen. Gäbe es nicht die Mythen um die Incas in Peru, den Tango in Argentinien, die Tupamaros in Uruguay und eben auch die Indianer in Brasilien und Venezuela, wir würden uns noch weniger mit Südamerika beschäftigen. Allerdings besteht unsere Aufgabe als Kulturwis-



senschaftler darin, die Interessierten immer neu vor der Verwechslung von Stereotyp und Wirklichkeit zu warnen. Denn so nützlich einfache Bilder für unser Zurechtkommen in der Welt und die Kanalisation von Interessenströmen sind, so gefährlich können sie unter falschem Vorzeichen für die anderen werden.

Owens beendet seinen Beitrag zu Baumgarten mit der Aufforderung, einmal die eigenen Nachforschungen zu stoppen und darauf zu hören, was die Indianer vielleicht selbst zu sagen hätten. Seitdem haben sich sowohl Theoretiker wie auch Künstler von der «Peripherie» und auch von jenseits der westlichen Welt verstärkt zu Wort gemeldet. Doch leider ist es eine kleine Zahl geblieben, sind es immer dieselben Stimmen und Themen, die bei uns rezipiert werden.

Dagegen erscheinen mir Baumgartens Feldforschungen im Regenwald auch heute noch revolutionär, weil er das Thema wirklich bis in ungewöhnliche Tiefen ausgelotet hat. Bei ihm begegnen wir der ganzen Fülle des Lebens und der Kultur der Indianer und erhalten zudem reichlich Anregungen für interkulturelle Grenzgänge, die doch zugleich wichtige Schwellen respektieren. So könnte fast der Eindruck entstehen, als ob sich über die Jahrhunderte hinweg Staden und Baumgarten die Hand reichen. Die Beobachtungen des Hessen aus dem 16. Jahrhundert sind allzuschnell auf das Kannibalismusthema reduziert worden, und erst Baumgarten hat das bis zur Unkenntlichkeit verknappte Bild der Indianer für einen Teil der westeuropäischen und nordamerikanischen Öffentlichkeit durch einen romantischen — warum auch nicht! — Gegenentwurf zurechtgerückt. Baumgarten kennt natürlich das Werk von Staden, und er hat ihn zumindest einmal, in einer Installation für Caracas, auch namentlich erwähnt. Ob ihm allerdings bekannt ist, daß Stadens Bericht heute auch deshalb als echt gilt, weil er mehrfach Begriffe der Indianer verwendet, weiß ich nicht. Jedenfalls ist dies eine schöne Parallele zu der erneuerten Bedeutung, die Baumgarten bestimmten Eigennamen in der Sprache der Eingeborenen zu geben gesucht hat.

Durs Grünbein urteilte kürzlich über den Wunsch, ein europäisches Kino gegen den US-amerikanischen Markt zu verteidigen: «Das Nationale aber, das Heimische sind keine ästhetischen Kategorien, allenfalls Sehnsüchte, Triebkräfte zweifelhafter Natur. Kulturelle Identität ist die Neurose milderer Künstler.» Nun, ich würde darauf antworten, daß man die positive Wirkung dieser Triebkräfte nicht unterschätzen sollte. Auch scheinen mir wirklich innovative Ansätze öfter in Auseinandersetzung mit einem bestimmten Ort und dessen Tradition als auf der permanenten Reise entstanden zu sein. Bei Ernst Bloch jedenfalls, einem noch zum Nomadentum Gezwungenen, war die Vorstellung von Utopie nicht zu Unrecht mit einem starken Heimatbegriff verbunden.

### Literaturverzeichnis

- Baumgarten, Lothar (1984): *Señores Naturales*, Venedig: La Biennale di Venezia (Ausstellungskatalog).
- Baumgarten, Lothar (1985): *Tierra de los perros mudos*, Amsterdam; Utrecht: Stedelijk Museum (Ausstellungskatalog).
- Baumgarten, Lothar (1993): *America*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum (Ausstellungskatalog).
- XXIV Bienal de São Paulo: *arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s* (1998), ohne Herausgeberangabe, São Paulo: A Fundação (Ausstellungskatalog).
- XXIV Bienal de São Paulo: *roteiros* (1998), ohne Herausgeberangabe, Bd. 2, São Paulo: A Fundação (Ausstellungskatalog).
- Der brasilianische Blick* (1998), ohne Herausgeberangabe, Berlin: Haus der Kulturen der Welt (Ausstellungskatalog).
- Bronsen, Elisabeth / Marius, Benjamin / Steffen, Therese (Hrsg.) (1997): *Hybride Kulturen; Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen.
- Grünbein, Durs (1999): «Brief über den Kriegsfilm», in: *Der Spiegel* 9, S. 198-201.

- Johnson, Ken (1988): «Orinoco Defense», in: *Art in America* 76 (Oktober), S. 184-191.
- Moto migratorio: zeitgenössische Kunst aus Brasilien: Canale / Flemming / Pizarro* (1999), Ludwigshafen: Theater im Pfalzbau; Heidelberg: Scharpf-Galerie des Wilhelm-Hack Museums (Ausstellungskatalog).
- Owens, Craig (1986): «Improper Names», in: *Art in America* 74 (Oktober), S. 126-135 und S. 187.
- Rincón, Carlos (1998): «Kulturaneignung heute: Recycling, Kannibalismus, Hybridisierung, Translatio» (Manuskript des Einleitungsvortrages zu der gleichnamigen Tagung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 26. - 27. Juni).
- Scholz-Hänsel, Michael (1998): «Kultureller Kannibalismus zwischen Wissenschaft und Medienereignis: Reisebilder aus Amerika», in: *Frauenkunstwissenschaft* 26 (November), S. 21-34 (mit weiteren Literaturhinweisen).
- Schumann, Peter B. (1998): «Die Müdigkeit der Menschenfresser: das Fremde in Eigenes verwandeln: Was die 24. Kunstbiennale von São Paulo bietet», in: *Frankfurter Rundschau*, 4. November.
- Schwartz, Jorge (1999): «Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald», in: Wetzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1999): *Naciendo el hombre nuevo ...: fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, S. 277-297.
- Simone, Eliana de (1998): «Moto migratório: quatro artistas brasileiros na alemanha», São Paulo: Museu de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo (Faltblatt).



**Eliana de Simone (Heidelberg)**

**Nômades, peregrinos, cidadãos do mundo:  
identidade cultural e praxis artística  
na era da mobilidade**

No existence escapes the reality of mixture and dissemination, and this overturning of references and scales acts upon every life like an upheaval.<sup>1</sup>

O ponto de partida das reflexões em torno da seção «Identidade cultural e praxis artística: presença da arte contemporânea brasileira e portuguesa na Alemanha na era da mobilidade»,<sup>2</sup> parte do 3º Congresso da Associação Alemã de Lusitanistas, realizado em Trier em março de 1999, foi o desenvolver de um conceito de exposição intitulada «Moto Migratório». Esta reunia obras de três artistas brasileiros, Cristina Canale, Alex Flemming e Luiz Pizarro, que vivem e trabalham na Alemanha e que expõem regularmente no eixo Rio de Janeiro — São Paulo — Colônia — Berlim. (Sobre a exposição, que, de certa forma, ilustra a idéia central desta contribuição, voltarei a me referir, adiante).

Ao idealizar uma seção sobre arte contemporânea brasileira (e posteriormente também portuguesa) para o Congresso da Associação dos Lusitanistas Alemães, a «contaminação» de idéias/projetos desenvolvidos quase paralelamente foi inevitável:

---

<sup>1</sup> Bailly (1996: 21). («Niemand entgeht der Realität der Vermengung und Verstreung. Alles Leben wird von der Auflösung der Bezugspunkte und dem Verlust der Maßstäbe erschüttert.»)

<sup>2</sup> «Kulturelle Identität und Kunstpraxis im Zeitalter der Mobilität: Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland».

ela se impôs, por tratar de uma problemática com a qual me confronto constantemente, no âmbito profissional e pessoal: a aceitação da arte contemporânea brasileira na Alemanha (por extensão, também a produção ibero- ou latino-americana).

Tanto nos círculos acadêmicos como no circuito de exposições alemães (Museus, Galerias e outros espaços culturais), a recepção é limitada, restringindo-se muito frequentemente ao limiar de preconceitos, da falta de conhecimento e do desinteresse.

Os espaços reservados a essa produção cultural quase sempre implicam em reduções que evidenciam sobretudo seus aspectos etnológicos. São quase sempre «guettos» de culturas, apresentados sob elegantes formulações eufêmicas como «Casa das Culturas do Mundo» (Berlim) ou Forum Ludwig de Arte Internacional (em Aachen); trata-se, na verdade, de instituições dedicadas quase exclusivamente à apresentação cultural do chamado «Terceiro Mundo»: Latino-América, África, Ásia (com exceção do Japão) e Oceânia reduzidas a um denominador comum: o «outro». A frequência da produção artística dos «outros» nesses espaços é diretamente proporcional a sua ausência nos museus e demais espaços artísticos. Os contextos de apresentação da arte do «outro» quase sempre são ligados a eventos especiais, jubileus ou comemorações históricas. 1992, ano em que se comemorou a festa dos 500 anos do descobrimento da América, a arte latino-americana esteve presente nos melhores endereços dos circuitos artísticos europeu e norte-americano (Museu de Arte Moderna de Nova York, Museu Ludwig em Colônia, para citar alguns exemplos); apesar dos indiscutíveis conteúdos das exposições apresentadas, estes correspondiam quase sempre a expectativa «primeiro-mundista» do «outro» latino-americano, aproximando-se frequentemente aos desgastados clichês do «exótico», «surreal», «mágico» e do «ligado a terra»; em outras palavras, «primitivo». A perspectiva poderia ter sido diferente, caso o «outro» tivesse tido a possibilidade de auto-apresentação; certamente, a abordagem teria resultado em retratos mais verossímeis da arte latino-americana

atual, caso curadores latino-americanos tivessem tido a chance de ter a palavra prioritária.

Embora certos autores utilizem a terminologia «outro»<sup>3</sup> com intenção legítima de esclarecimento de uma nova e ainda indefinida ordem mundial, não se pode deixar de notar que a invenção deste curioso termo seja uma decorrência do debate intercultural pós-moderno e pós-colonialista dos últimos anos; este procura estabelecer uma «cultural de *political correctness*», na verdade bastante discutível; trata-se de uma tentativa de evitar-se o termo «terceiro-mundista», termo este desgastado e carregado de significados negativos, como subdesenvolvimento e pobreza.

Ao procurar-se evidenciar ‘diferença’ e ‘alteridade’ provocou-se paradoxalmente uma nova redução, uma homogeneização carregada de conotações político-ideológicas. Só se é «outro» em relação a «um», um alguém ou algo supostamente conhecido e implicitamente superior; quem é esse «um» em relação ao qual se é «outro»? Esse «um» tem muitos nomes: «Primeiro Mundo», «Norte» e «Ocidente». Fica claro que aí se dissimula um mecanismo de exclusão carregado de ambiguidades: no caso do «outro» latino-americano, e brasileiro em particular, seria possível negar sua pertinência ao «Ocidente»? O «um» e o «outro» me parecem aqui partes de um todo, irremediavelmente inseparáveis. Desse modo, só se pode aceitar o uso dessa terminologia enquanto provocação.

Como tem sido constatado pela crítica às grandes exposições de arte dos «outros» dos últimos dez anos, considerando-se como marco inicial a mostra «Magiciens de la Terre» (Paris 1989), o «outro» é uma construção «primeiro-mundista» que implica e reflete numa ordem estabelecida de relações de poder, é uma construção que mais produz equívocos do que conhecimento a respeito das culturas em questão.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Habermas (1996).

<sup>4</sup> Fisher (1989: 158-162).

Igualmente equivocada me parece a construção terminológica do binômio «centro / periferia», pois oferece uma leitura dicotômica da multifacetada realidade cultural atual.

Podem os tradicionais «centros» da cultura ocidental ser ainda considerados como tais? Não estariam eles «minados» (intencional provocação!) por uma massiva e heterogênea presença «periférica» em seu próprio cerne? Não seria exatamente essa presença «periférica» o elemento de constante transformação, decisivo na definição dos «centros» como tais e determinantes na energia criativa contida nestes?

Como explicar o paradoxo das «metrópoles periféricas»? Como definí-las sem classificá-las segundo a ordem hierárquica implícita no binômio «centro / periferia»?

Um olhar sobre São Paulo, a megalópole brasileira por excelência, possa talvez sugerir uma indicação de resposta. Se, por um lado, São Paulo signifique o contrário da utopia moderna, com seus problemas sociais e ecológicos, beirando o catastrófico, a cidade apresenta, por outro, um potencial inventivo sem precedentes.

Vilém Flusser, analisando a cena intelectual paulistana, percebe a cidade como «um laboratório extremamente interessante sob o ponto de vista do assim chamado mundo desenvolvido; os experimentos lá efetuados definirão a postura do intelectual urbano ocidental no futuro.»<sup>5</sup> Assim, sob uma perspectiva descentralizada, São Paulo figura como palco da diversidade, na mesma grandeza que Berlim, Nova York ou Tokio.

Em nosso «curto século XX», tomando emprestada a expressão de Jürgen Habermas em seu recente ensaio «A constelação pós-nacional»,<sup>6</sup> nossa percepção de tempo e espaço se acelera e se supera continuamente. As distâncias se encurtam, de fato e virtualmente, condicionadas pelo efeito aceleratório das técnicas de transporte e comunicação. Esse delirante ir e vir,

---

<sup>5</sup> Flusser (1992: 203).

<sup>6</sup> Habermas (1998).



o qual poderia ser definido como fenômeno da mobilidade, entre pretensos «centros» e supostas «zonas periféricas» se torna estratégia de dissolução e transformação da ordem estabelecida, do assim chamado «establishment».

Assim, a mobilidade nos parece um dos conceitos mais adequados ao tentar-se caracterizar o nosso turbulento final de século. A palavra mobilidade, do latim *mobilitas* (movimento), implica basicamente um deslocamento: «frequência com que se muda o local de moradia», define o léxico alemão de Wahrig.<sup>7</sup> Quem hoje fala em mobilidade pressupõe não apenas o deslocamento entre dois pontos dados, A e B, mas sim uma constante mudança de lugar. Se observarmos a frequência com que o homem moderno (ou «pós-moderno»?) se desloca pelo mundo, seja como indivíduo ou como parte de um grupo étnico-social, por sua própria vontade ou sob força das circunstâncias podemos afirmar que realmente vivemos na era da mobilidade.

Por um lado, presencemos o fenômeno da mobilidade real, no âmbito político, a qual se refere Hans-Magnus Enzensberger em seu livro «A grande migração»<sup>8</sup> e Sebastião Salgado, de um modo ainda mais pungente, em seu ensaio fotográfico «Movimento de populações».<sup>9</sup> Sem precedentes nos parecem as mudanças territoriais de enormes massas humanas ocorridas em tão curto espaço de tempo.

Por outro, não se pode ignorar a onipresente mobilidade virtual, existente num já banalizado *cyber space*. Na ilusão de um efeito «máquina do tempo», distâncias de espaço e tempo desaparecem sem deixar vestígios, e a presença ubíqua de

---

<sup>7</sup> «Mobilität = Beweglichkeit; Häufigkeit des Wohnungs-, Wohnsitzwechsels», em: Wahrig (1986: *sub voce* «Mobilität»).

<sup>8</sup> Enzensberger (1994).

<sup>9</sup> Trata-se de um *work in progress*, um ensaio fotográfico sobre refugiados (albaneses na Itália, curdos no Iraque, haitianos na Flórida, «dekasseguis» brasileiros no Japão, vietnamitas em Hong Kong, entre outros), iniciado em 1993 e com conclusão prevista para o final de 1999. A esse respeito, veja-se Harazim (1997).

realidades duplicadas<sup>10</sup> permanece como chance e fatalidade ao mesmo tempo. As consequências a longo e a médio prazo, que essa violenta mudança de estrutura trará para a humanidade, são ainda difíceis de se avaliar em sua totalidade.

Um outro conceito que aqui será discutido por encontrar-se em direta relação com mobilidade e identidade cultural é aquele da globalização, ainda que a banalização de seu uso já seja um sintoma marcante. A «grande migração» (Enzensberger), os êxodos de ordem econômica e o «moderno nomadismo» pressupõem um cenário global; os movimentos em massa se desenvolvem não apenas em escala regional, mas também em escala global, quase sempre ilegalmente e na direção sul-norte: de diversas e longínquas regiões da África afluem milhares de pessoas em direção às costas da Itália e da Espanha; inúmeros cidadãos de países da Europa Oriental tentam também cruzar ilegalmente a fronteira da «fortaleza Europa», através da Alemanha ou Áustria. De fato, a presença de exilados e imigrantes (legais ou ilegais) aumenta continuamente nos países da comunidade europeia, onde a política de imigração tem se tornado ordem do dia. A formação de uma sociedade multicultural nestes países é ao mesmo tempo desejada e temida. Ainda que estes países procurem ampliar suas quotas de aceitação de imigrantes (principalmente a Alemanha), ainda que a presença destes, sobretudo ilegais, seja parcialmente tolerada e muito frequentemente explorada no mercado negro de trabalho, as demonstrações de intolerância e mesmo ódio racial crescem assustadoramente: são os grupos neo-nazistas na Alemanha, os seguidores de Le Pen na França, os radicais de direita na Espanha e separatistas no norte da Itália; não se trata simplesmente de questões nacionais específicas, mas sim de diferentes faces de um mesmo mal. Os conflitos causados pelas migrações em massa parecem previsíveis, mas difíceis de se evitar; e além disso agravados por problemas estruturais como desemprego, falta de moradia e tensões sociais pré-existentes.

---

<sup>10</sup> Habermas (1998: 71).

Também nos Estados Unidos verifica-se já há algumas décadas a crescente tendência da «Grande Migração»; a onda de «ilegais» provenientes do México e de outros países empobrecidos da América Latina já ultrapassou a cifra dos milhões; Nestor Garcia Canclini calcula um deslocamento de «hispanos» em direção ao norte na ordem de mais de vinte milhões.<sup>11</sup> Até mesmo os mais entusiasmados apologistas da globalização tiveram de admitir a dificuldade de verdadeiras trocas culturais entre «populações periféricas» nas «regiões centrais», ou seja, dentro dos contextos «multiculturais» acima descritos; no máximo, pode-se pensar em trocas econômicas, sempre contudo em desvantagem para a «periferia», que perde continuamente em força de trabalho e matérias primas.

Assim, o mito da existência de uma suposta globalização cultural revela-se cada vez mais claramente como uma globalização sobretudo de ordem econômica, também denotando que significados de «local», «regional» e «universal» estão hoje relativizados como nunca antes.

Em seu ensaio «Um mundo sem fronteiras?», Masao Miyoshi analisa em que medida a globalização representa uma construção para justificar uma nova ordem mundial econômica transnacional. Segundo este autor, o multiculturalismo, um dos pontos fortes no «debate global», se revela como um alibi utilizado num contexto neocolonialista; para Miyoshi, a globalização não passa de uma continuação do colonialismo, onde as antigas potências colonialistas foram substituídas por conglomerados de empresas super-poderosos, que dividem entre si o domínio econômico do mundo:

Nossa época não é a época do pós-colonialismo, mas sim de um colonialismo fortalecido, ainda que este se esconda sob uma nova máscara.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Canclini (1992: 291).

<sup>12</sup> Miyoshi (1997: 182-202).

### Sobre a exposição «Moto Migratório»

São essas questões que orientaram, grosso modo, a conceituação da exposição «Moto Migratório», a qual apresentarei agora em seus traços principais.

Originalmente, a exposição foi realizada em agosto / setembro de 1998 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; sua versão alemã foi inaugurada em abril de 1999 na Scharpf-Galerie do Museu Wilhelm-Hack, em Ludwigshafen.

Cristina Canale, Alex Flemming e Luiz Pizarro, os três artistas cujas obras são apresentadas, vivem e trabalham na Alemanha, os dois primeiros em Berlim, o último em Colônia. São dois cariocas (Canale e Pizarro) e um paulistano (e Flemming); como pontos em comum destaca-se a pertinência à mesma geração e as bem sucedidas trajetórias na cena artística brasileira, que se encontram, para citar um exemplo, na XXI Bienal de São Paulo (1991), e, afinal, na Alemanha, como na exposição «Um olhar Brasileiro — Coleção Gilberto Chateaubriand» (1998).<sup>13</sup>

Nada lineares foram os caminhos que trouxeram estes artistas a Colônia e Berlim, entre o final dos anos 80, início dos 90, tendo passado por Lisboa, Rotterdam e outras paragens. Seus itinerários não são unívocos, unidirecionais; são idas e vindas, que pressupõem rupturas com procedimentos explorados, transposições de limiares, o confrontar-se com o desconhecido, o colecionar de fragmentos e, a partir daí, o organizar uma nova ordem.

Sem dúvida, não é a questão formal, mas antes um acaso filosófico e histórico o fio condutor que une a obra destes artistas nômades: um fenômeno que se poderia definir como mobilidade.

Viver e trabalhar na Alemanha, passando por uma infinidade de estações intermediárias, mas permanecer em contato cons-

---

<sup>13</sup> «Der Brasilianische Blick: die Sammlung Gilberto Chateaubriand», Berlin: Haus der Kulturen der Welt, Juli/September 1998.

tante com o Brasil — trata-se antes de tudo de uma estratégia de sobrevivência: não perder de vista o «próprio», os pontos de referência essenciais, impor a própria identidade, que não permanece estática nem impermeável ao meio em torno.

O que significa «ser brasileiro» na obra desses artistas? Certamente a «brasilidade» a que nos referimos não se deixa reduzir a noções folclóricas de exotismo ou à nostalgia de um regionalismo nativo. Ser brasileiro implica num pluralismo que é ao mesmo tempo ancestral e recente. Essa cultura híbrida, que se reconhece em diferentes faces, pelos quatro quadrantes do mundo, é o resultado de constantes interpenetrações, choques, contaminações. No processo regulatório que daí se deriva, originam-se ora movimentos centrípetos, onde o olhar particularista se dirige para a própria terra, ora centrífugos, que se expandem na busca do universal. A propósito de nossa identidade cultural híbrida, assim se expressa Darcy Ribeiro, não sem deixar entrever um certo teor de idealização em relação à questão da miscigenação racial brasileira:

Ao longo dos séculos o Brasil tem sido um moinho onde massas humanas tem sido misturadas ... Milhões de índios, milhões de africanos, milhões de europeus ... da sua dissolução, reconstituição e multiplicação através da mistura de raças nascemos nós. Já que o Índio não pôde mais ser Índio, o Negro não pôde mais ser Africano, o Europeu não pôde mais ser Europeu, da fusão de suas heranças culturais, surgimos nós.<sup>14</sup>

Mais realista e decididamente atual, Nestor Garcia Canclini propõe em seu estudo sobre desterritorialização e culturas híbridas uma visão de cultura «experimental e multifocal»; a complexidade das questões que envolvem a definição de identidade cultural se resumem de modo bem humorado e absolutamente pertinente na seguinte declaração de um escritor mexicano:

---

<sup>14</sup> Ribeiro (1995: 162-163).

[...] quando me perguntam sobre minha nacionalidade ou identidade étnica, não posso responder com uma palavra, pois minha 'identidade' já possui repertórios múltiplos: sou mexicano, mas também sou chicano e latino-americano; na fronteira me chamam «chilango» ou «mexiquillo» ... Os anglo-saxões me chamam «hispanic» ou «latinou» e os alemães já me confundiram em mais de uma ocasião com turco ou italiano.<sup>15</sup>

Acrescentando o deslocamento como elemento indissociável à experiência de «repertórios múltiplos» desses artistas brasileiros em questão nos aproximamos muito rapidamente às definições de «cidadão do mundo», *global player* ou «nômade pós-moderno».

### Sobre os artistas

As telas de Cristina Canale, de grande formato, parecem colocar-se no limite da abstração; numa observação mais atenta, contudo, revela-se uma clara figuração. São paisagens quase fantásticas, onde formas básicas se repetem, se entrelaçam, se confrontam e buscam a harmonia; são flores, frutos, brotos e ornamentos, às vezes sobre fundos placativos e monocromáticos, às vezes sobre diáfanas interpenetrações tonais. No linearismo elegante presente em suas obras, se deixam entrever fragmentos de onduladas paisagens cariocas; a construção dessa trama que interliga formas, delimita planos, circunscreve figuras, pressupõe um desenvolvimento trânsito através da pesquisa da representação de formas orgânicas.

A exuberante materialidade da obra de Cristina Canale, seus gestos amplos e cores pródigas remetem sobretudo ao prazer de pintar, dado que não subordina o momento antecedente: o da elaboração intelectual.

Em sua atual série de obras, percebe-se uma manifesta vontade de concisão: impõe-se o predomínio de uma forma ou superfície cromática principal, que subordina os elementos

---

<sup>15</sup> Guillermo Gomez-Peña, entrevista publicada em: Garcia Canclini (1992: 302).

subjacentes. Essa importante transição, contudo, ocorre de maneira gradual, depois da volta a uma peculiar concepção de paisagem onde elementos prioritários já se definem: trata-se de «marinhas» quase abstratas, que mostram em primeiro plano moluscos, flores-conchas, caracóis. Estas «estórias do mar», título dado pela artista a uma de suas telas numa recente exposição na Alemanha, permanecem em estreita relação formal com obras anteriores: persistem modalidades técnicas como a transparência, o efeito fluido, assim como as características gestuais e caligráficas tomadas de empréstimo da aquarela.

Inserindo-se na melhor tradição colorista, pode-se interpretar o interesse de Canale por pesquisas cromáticas e técnicas pictóricas elaboradas como uma versão século XX (às portas do XXI) da pintura colorista da Escola de Veneza.<sup>16</sup> O manuseio da cor, elemento aqui preponderante, não se detém em criar formas, espaços, luminosidades: através de recursos como a mistura de técnicas, a sobreposição de camadas de tinta, o uso da aguada e do *dripping*, a artista estabelece um código visual pictórico absolutamente original e personalizado.

Na obra de Alex Flemming predominam ironia e um certo distanciamento calculado, o que permite uma associação com os *ready mades* de Marcel Duchamp. Retirados de seus contextos habituais, pintados em cores metálicas, os objetos escolhidos por Flemming transformam-se em provocativas obras de arte, formando um intrincado conjunto de pinturas sobre superfícies não-tradicionais. À série de animais empalhados tematizando a morte, seguem-se as roupas usadas, mergulhadas em tinta, tematizando a solidão; a estas, os móveis que enfocam a ausência. Na superfície destes, compostos por letras coloridas, leem-se textos retirados de recortes de jornais «sérios» e da imprensa sensacionalista. Flashes de vaidade, avareza, luta pelo poder e ambição da vida de pessoas famosas são colocadas lado

---

<sup>16</sup> Eu penso aqui em artistas como Tintoretto e Veronese no século XVI, ou Tiepolo no século XVII.

a lado a insólitos côcos, também pintados em cores metálicas, provocando inquietantes combinações.

Assim como os animais empalhados e as roupas usadas, os móveis não são aleatoriamente escolhidos por Flemming: trata-se, antes, de objetos descartados como lixo pela sociedade do bem-estar e da abundância, paradoxalmente resgatados para uma instância superior desta mesma sociedade, enquanto obras de arte. Destituídos de sua função de assento e lugar de descanso, os móveis tornam-se ao mesmo tempo suporte de pintura e depositários subversivos de mensagens semi-crípticas: as letras que as compõem, inscritas pelo artista a sua peculiar maneira «schablone», são antes de mais nada pintura sobre pintura, com materialidade sensual e cromatismo intenso. Com essa sobreposição de códigos pictóricos, Flemming retoma um recurso utilizado numa série de obras de alguns anos (1993-1994), onde, sobre reproduções de retratos de Lucas Cranach, Ticiano e outros artistas, inscrevia textos retirados de anúncios para encontros sexuais, causando incomodas associações entre imagem e transcrição. A atual série de móveis deixa transparecer uma irônica homenagem ao Brasil, onde, sobre superfícies «verde-amarelo-azul-anil», cada peça traz inscrita o nome de uma cidade brasileira e a transcrição de trechos de absurdas notícias referentes à crônica local.

Luiz Pizarro repete em sentido inverso o processo da apropriação cultural, apossando-se, por sua vez, de representações do Brasil e de seus habitantes «primitivos» retirados de gravuras de artistas viajantes europeus do século XVI e XVII. Cobertas por uma grossa camada de cêra, essas imagens parecem fantasmagoricamente estranhas, e levam à reflexão sobre distanciamento e dificuldade de apreensão de valores culturais diversos. Na obra de Pizarro, a imagem distorcida do «selvagem brasileiro», representado com feições europeizadas e gestos gentis, além do recurso da explícita alusão ao canibalismo, constituem metáforas para o conflito inerente aos choques entre culturas. Justapostos às imagens estritamente figurativas, surgem nos trabalhos a partir de cerca um ano, textos referentes a estas.



Aos fragmentos de corpos representados nas cenas canibais equivalem fragmentos de frases, que ironicamente as elucidam ou explicam; exemplo: uma índia com feições e envergadura michelangelescas é representada saboreando «delicadamente» um braço europeu sob a legenda: «Experience the world». Assim como na síntese antropofágica proposta por Oswald de Andrade, Pizarro reflete a respeito da assimilação e troca de valores culturais e sobre a sutil violência contida nelas.

Em seus trabalhos atuais, uma série de gravuras não-seriais, Pizarro condensa essa idéia e vai além. A cada imagem emprestada dos artistas viajantes europeus corresponde um título e um texto em inglês, retirados de revistas de anúncios para encontros sexuais; através da mordacidade e da ironia que resulta desta justaposição, revela-se o paralelo cultural estabelecido entre dominados e dominantes, «civilizados» e «primitivos». Assim como os anúncios sexuais fazem, por um lado, perceber o desejo de proximidade e posse carnal, mas, por outro lado, pressupõem superficialidade e distância espiritual, a mensagem implícita nessa série de gravuras é a da quase impossibilidade de verdadeiros encontros interculturais.

Quem muda o seu referencial tem obrigatoriamente que deixar para trás o conhecido, o seguro; deve transpor limites, deve juntar fragmentos e organizar uma nova ordem; e sobretudo contar com um grande e irreversível «upheaval».<sup>17</sup>

### Bibliografia

- Bailly, Jean-Christophe (1996): *The Free Use of the Proper in Documents/ X Documenta I*, Stuttgart: Cantz Verlag.
- Enzensberger, Hans-Magnus (1994): *Die große Wanderung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

---

<sup>17</sup> Os títulos de livros e ensaios citados no texto, assim como trechos de livros originalmente no alemão, espanhol ou inglês foram livremente traduzidos pela autora; as indicações bibliográficas exatas vêm na bibliografia seguinte.

- Fisher, Jean (1989): *Fictional histories: magiciens de la terre*, New York: Artforum.
- Flusser, Vilém (1992): «Alte und neue Codes: São Paulo», em: Prigge, Walter (1992): *Städtische Intellektuelle: urbane Milieus im 20 Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Fischer, págs. 196-219.
- García Canclini, Nestor (1992): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Habermas, Jürgen (1996): «Der europäische Nationalstaat», em: Habermas, Jürgen (1996): *Die Einbeziehung des Anderen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1998): *Die postnationale Konstellation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Harazim, Dorrit (1997): «O fotógrafo da luz», em: *Veja*, 12 de março, págs. 70-87.
- Myiوشي, Masao (1997): «Eine Welt ohne Grenzen?», em: Myiوشي, Masao (Hrsg.) (1997): *Das Buch zur documenta X*, Stuttgart: Cantz Verlag, págs. 182-202.
- Ribeiro, Darcy (1995): «Brasilien: eine spätrömische Kultur tropischer Prägung», em: Sevilla, Rafael / Ribeiro, Darcy (eds.) (1995): *Brasilien: Land der Zukunft?*, Bad Honnef: Horlemann, págs. 161-164.
- Wahrig, Gerhard (1986): *Deutsches Wörterbuch*, München: Mosaik Verlag.

**Jochen Staebel (Trier)**

***Navis ecclesiae militantis:*  
zur Schiffsallegorie  
in der emanuelinischen Baukunst\*<sup>1</sup>**

Im ehemaligen Hafen von Restelo, bei der durch Heinrich den Seefahrer gegründeten Marienkapelle Nossa Senhora de Be-

---

\* Leider sandte uns der Autor die Korrekturfahnen nicht zurück, und wir konnten ihn auch bis zur Drucklegung des Bandes, der rechtzeitig zur Frankfurter Buchmesse des Jahres 2000 erscheinen sollte, nicht erreichen. Darauf ist es zurückzuführen, daß einige bibliographische Angaben und Zitate im Text nicht restlos überprüft und ergänzt werden konnten. Die Herausgeber und ihre Mitarbeiter haben alles ihnen Mögliche versucht, ausstehende Daten zu ergänzen, was aber leider nicht in allen Fällen gelungen ist. Wir bitten um Nachsicht (Anmerkung der Herausgeber).

<sup>1</sup> Dieser erstmals vor Studierenden der Fächer Lusitanistik und Kunstgeschichte im Portugalzentrum der Universität Trier und dann erneut in der hier vorliegenden erweiterten und für die Drucklegung überarbeiteten Fassung auf dem 3. Deutschen Lusitanistentag im März 1999 gehaltene Vortrag versteht sich als Vorstudie eines Forschungsprojekts zur emanuelinischen Baukunst in Übersee: Unter dem Arbeitstitel «O estilo manuelino ultramar» soll in diesem Rahmen die Auswirkung der Architekturentwicklung unter König Emanuel I. in den portugiesischen Neuerwerbungen aufgezeigt werden, die sich für den ersten Kolonialstil der Neuzeit verantwortlich zeigen.

Eine Annäherung an den Themenschwerpunkt der von Eliana de Simone geleiteten Sektion des Lusitanistentags ist gegeben, widmet sich diese Studie doch gerade den Anfängen kultureller Identität und Kunstpraxis im Zeitalter der Mobilität, wodurch sich angesichts des bevorstehenden 500. Jahrestages der Entdeckung Brasiliens der Kreis wieder schließt.

lém, legte König Emanuel I. (1495-1521) an *Epifania* 1502<sup>2</sup> den Grundstein für eine Klosteranlage des Hieronymiten-Ordens, das Mosteiro dos Jerónimos. Anlaß für den Bau der Kirche war die geglückte Mission Vasco da Gamas, der von hier aus am 8. Juni 1497 mit vier Karavellen in See stach und den Seeweg nach Ostindien entdecken sollte. Aus diesem Jahr 1497 datiert auch die Gründungsurkunde des Klosters, da der König das Gelübde ablegte, im Falle einer erfolgreich verlaufenen Expedition da Gamas am Ort der Marienkapelle ein Kloster, ein neues Bethlehem, errichten zu wollen.<sup>3</sup>

Der erste Entwurf der Anlage, deren Fertigstellung der König nicht mehr erleben sollte, stammte von einem gewissen Diogo Boytaca.<sup>4</sup> Auch er erlebte die Weihe des Jerónimos-

---

<sup>2</sup> Den 6. Januar 1502 als Tag der Grundsteinlegung bestätigt ausdrücklich die Chronik des Historiographen Frei Manuel Baptista de Castro aus dem mittleren 18. Jahrhundert, die auszugsweise bei Carvalho (1990: 103-137) publiziert vorliegt; trotzdem halten sich hartnäckig Datierungsvarianten.

<sup>3</sup> Zum Hieronymiten-Kloster von Belém vgl. zuletzt Carvalho (1990); Alves (1989) und Moreira (1987).

<sup>4</sup> Zur Vita Diogo Boytacas vgl. Viterbo (1988: 120-131). An der Person Diogo Boytacas scheiden sich die kunsthistorischen Geister: 1497 wird er erstmals im Zusammenhang mit dem Umbau der Christuskirche in Setúbal erwähnt. Daneben finden sich innerhalb der Forschung jedoch zahllose Plädoyers für ein früheres Wirken in Portugal. Die gleiche Uneinigkeit herrscht um die Person selbst; so ist seine Herkunft ebenso umstritten wie sein ehemaliger Wirkungskreis: Die Meinung, daß es sich um einen Okzitanen handele, findet sich ebenso häufig wie die Behauptung, er sei Portugiese, gebürtig aus dem kleinen Ort Boutaca bei Batalha — hier verwechselt die zumeist lokalpatriotisch gefärbte Forschungsliteratur wohl Henne mit Ei —, wo er 1528, dem letzten Jahr seiner Nennung, auch gestorben sein soll. Viterbos Vermutung, es könne sich um einen Italiener handeln, greift noch zuletzt Roberto Marta 1998 — der Boytaca damit zu seinem Landsmann hochstilisiert — dankbar auf.

Erneut vermag die Chronik Baptista de Castros, zitiert nach Carvalho (1990: 109), Klarheit zu schaffen: «Mandou o Senhor Rey D. Manoel pellos seus Embaixadores fazer diligencia por toda a europa que lhes buscassem um grande Arquitecto para Mestre destra Obra, e se offereceo hum dos mayores que naquello tempo havia chamado o Mestre Putache, que era Alemão. Veyo este a Portugal com cartas do Emberador Carlos 5.º,

Klosters nicht mehr; allerdings war der Bau 1517, im letzten Jahr, in dem Boytaca im Zusammenhang mit Belém genannt wird, bereits zu großen Teilen fertiggestellt.<sup>5</sup>

Der unvoreingenommene und in der Stilgeschichte wenig Bewanderte — dieser Beitrag richtet sich sowohl an das fachkundige Publikum als auch an den kunsthistorischen Laien — wird beim Anblick des Südportals von Santa Maria verwundert feststellen, daß hier keine Renaissanceformen auszumachen sind,<sup>6</sup> und dies, obwohl sich mit Beginn des 16. Jahrhunderts annähernd alle Teile des christlichen Abendlandes dem neuen Stil geöffnet hatten. In Belém begegnet uns hingegen ein

---

e fallando com o Senhor Rey D. Manoel lhe mandou fizesse o risco [...]». Allen Vorbehalten gegenüber der Glaubwürdigkeit eines Historiographen des 18. Jahrhunderts zum Trotz — es handelt sich hier sicherlich nicht um Kaiser Karl V., der erst im Jahre 1500 den Thron bestieg, sondern um König Karl VIII. von Frankreich, der sich ja gerade in den Jahren 1494–1495 als «Emberador» in Italien hervortat — haben wir es hierbei mit der ältesten und aussagekräftigsten Quelle zu tun; diese besagt eindeutig, daß es sich bei Diogo Boytaca um einen «alemão» handele — wie dehnbar diese Bezeichnung gegen Ende des 15. Jahrhunderts auch immer sein mag —, der eigens für den Bau von Belém angeworben worden sei und zuvor bereits bedeutende Werke für Karl VIII. geschaffen habe! Um welche Bauwerke es sich dabei handeln mag und ob ein ausgesprochener «Europäer» namens Boytaca möglicherweise als gebürtiger «Deutscher» für den französischen König etwa in Italien tätig war, ehe er an den portugiesischen Hof berufen wurde, ist ein eigenes Thema; vor 1497 dürfte jedoch kaum mit seinem Wirken in Portugal zu rechnen gewesen sein.

<sup>5</sup> Daß Boytaca zwischen dem Jahr der Grundsteinlegung 1502 und seiner letzten Nennung im Zusammenhang mit Belém neben der Planung auch die Bauaufsicht über die Klosterkirche innegehabt haben dürfte, ist anzunehmen, auch wenn wir nur aus den Jahren 1514 und 1516 ausdrücklich Nachricht davon erhalten. Nach 1516 leitete João de Castilho den Fortgang der Arbeiten in Belém, die in den zwanziger Jahren zu einem vorläufigen Abschluß gelangten; diese Bauunternehmungen betrafen die Klosterkirche Santa Maria. Endgültig fertiggestellt wurde die Gesamtanlage nach Um- und Erweiterungsbauten allerdings erst im Jahre 1604.

<sup>6</sup> Wo sich — wie am Westportal, Querhaus, Chorschluß und Kreuzgang — dann doch Renaissance-Formen zeigen, handelt es sich um spätere Zutaten aus der Regierungszeit König João's III.

ungewohntes Stilgemisch, das auf den einen befremdend wirken mag, den anderen hingegen zu spontanen Begeisterungsausbrüchen bewegt; doch auf welche Art auch immer sich der Besucher beim Anblick dieses architektonischen Kleinods äußert: König Emanuel der Glückliche sollte bei der Marienkirche von Belém nicht nur den ersten Stein seiner Familiengruft gelegt haben, sondern auch den Grundstein eines neuen «Baustils», der als «Emanuelinik» Eingang in die Geschichte fand; die Klosterkirche Santa Maria von Belém begründete den Nimbus des Königs und ließ ihn eindrucksvoll erstrahlen.<sup>7</sup>

Zum besseren Verständnis der Prozesse, die für das «Phänomen» der Emanuelinik die Verantwortung tragen und eine adäquate Würdigung und Einordnung des Baustils Emanuels überhaupt erst möglich machen, tut ein kurzer Rückblick auf die Jahre zuvor not.

Emanuels Vater, König João II. (1481-1495), verpflichtete noch ganz im Trend seiner Zeit, so wie es sich für die aufstrebende Seefahrernation geziemte, mit Andrea Sansovino einen italienischen Architekten der sich mittlerweile auch über Italien hinaus etablierenden Renaissance. Sansovino war Architekt, Marmor- und Bronzebildhauer und trat nach seiner Lehre bei Antonio del Pollaiuolo und Giuliano da Sangallo 1491 der Zunft bei; laut Vasari war er von diesem Jahr an bis zum Ende des 15. Jahrhunderts am portugiesischen Hofe tätig und errichtete für König João II. den während des Erdbebens von 1755 zerstörten königlichen «Palast der vier Türme».<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl. zur Architektur Emanuels des Glücklichen die maßgeblichen Studien von Pereira (1995a; 1995b; 1994); Dias (1988; 1986); Mendes (1984); Averini (1983); Santos (1952) und zuletzt das Corpus-Werk von Marta (1998), in dem man einen bibliographischen Apparat schmerzlich vermißt.

<sup>8</sup> Vgl. die Ansicht in den Stadtvedute Lissabons von 1756 im Ausstellungskatalog des Museu Nacional de Arte Antiga — Lissabon (1999: 3-4). Haupt (1895: IV) vertritt hingegen die Auffassung, es handele sich um das Kastell von Alvito bei Beja.

Von Sansovinos Aufenthalt am portugiesischen Hof berichtet bereits Vasari in seiner Torrentino-Ausgabe von 1550 auf S. 702. Da Vasaris

Sansovino scheint aber auch am Palast von Sintra tätig gewesen zu sein, wie uns als Artefakt der dortigen neuen Palastanbauten ein Sturzpfeilerportal im reinsten Renaissance-Stil des ausgehenden 15. Jahrhunderts glauben machen will.<sup>9</sup>

Halten wir mit Blick auf die kunsthistorischen Prozesse in Portugal gegen Ende des 15. Jahrhunderts bis hierhin fest: Eine Kunstgeschichtsschreibung, die lange Zeit von einer kontinuierlichen Stilentwicklung auszugehen geneigt war, und umso mehr noch das populär-wissenschaftliche Publikum, das durch Reiseführer und Reiseleitung mit dieser Vorstellung einer Stilchronologie belehrt wurde, sind erstaunt über das, was sich nach dem Tod König João II. und der Rückkehr Sansovinos nach Italien in Portugal ereignen sollte: Eine portugiesische Frührenaissance, die unter Vermittlung besonders eines italienischen Architekten gerade erst im Entstehen begriffen war, kam unter der Regentschaft König Emanuel I. zu einem jähen Ende.

Die Gründe, so will es heute scheinen, mit denen sich dieses für das frühe 16. Jahrhundert singulär portugiesische Phänomen erklären läßt, liegen auf der Hand: dem jungen König war daran gelegen, eigene Ausdrucksmöglichkeiten hinsichtlich einer ihm angemessenen öffentlichen Repräsentation zu finden, die sowohl auf bereits Vorhandenes zurückgriffen als auch Neues initiierten, um dies miteinander kombiniert in Szene zu setzen; gleichzeitig beabsichtigte er sich damit aber auch gegen die Entwicklungen in Resteuropa abzugrenzen. Die Voraussetzungen dafür waren durchaus gegeben, denn von der aufstrebenden kleinen

---

Nachricht hinsichtlich ihrer Glaubwürdigkeit durchaus skeptisch zu bewerten ist — Vasaris Unzuverlässigkeit als Autorität ist ja hinlänglich bekannt —, muß betont werden, daß darüber hinaus keinerlei gesicherte Belege für Sansovinos Wirken in Portugal existieren.

<sup>9</sup> Die Zuweisung an Sansovino erfolgte erstmals durch Haupt (1890: 6-7). Dieses vegetabilische Frührenaissance-Portal zeichnet sich insbesondere durch eine elegante Linienführung bei mäßiger Bedeckung des Grundes aus und erfüllt die Forderungen der italienischen Frührenaissance nach Symmetrie, Gleichmaß und Harmonie.

Seefahrernation zur, wenn auch nur für wenige Jahrzehnte, mächtigsten Finanzkraft in Europa war es nur ein kleiner Schritt. Das Erschließen neuer Handelsrouten brachte in kürzester Zeit einen nicht für möglich gehaltenen Wohlstand ins Land, so daß man das Portugal der Zeit um 1500 durchaus auf eine Stufe mit den heutigen Ölstaaten Kuwait oder Saudi-Arabien stellen kann. Es ist daher auch nicht weiter erstaunlich, daß der neue König als Zeichen eines erstarkten nationalen Selbstbewußtseins und einer Eigenständigkeit, die nicht nur wirtschaftliche Autonomie bedeutete, sondern auch nach ideologischer Unabhängigkeit verlangte, der Mode-Architektur des 15. Jahrhunderts den Rücken kehrte und bemüht war, einen neuen Stil zu kreieren: den 'Emanuelinischen Stil'.

Die Legitimation, von einem Stil Emanuels zu sprechen, gründet auf der Tatsache, daß der König nachweislich selbst an den Bauprojekten als Auftraggeber oder Finanzier beteiligt war; so auch bei seinem ersten prominenten Bauprojekt in Setúbal, der Igreja de Jesús (vgl. Anhang, Abbildung 1).<sup>10</sup> Architekt war, wie wenig später auch in Belém, der bereits erwähnte Diogo Boytaca. Die Grundsteinlegung der Christuskirche erfolgte zwar noch unter König João II. als Hofkirche seiner dortigen Residenz, der Bau wurde aber unter Emanuel noch einmal durchgreifend verändert und erst gegen 1500 vollendet.<sup>11</sup> So scheint

---

<sup>10</sup> Zur Christuskirche von Setúbal vgl. Pereira (1995b: 47-53); Pereira (1989); Silva (1987).

<sup>11</sup> Die Gründung des Baus als Stiftung der Justa Rodrigues Pereira, der Amme des Prinzen Emanuel, fällt noch in die Regierungszeit König João's II.; daß im Falle von Setúbal trotzdem von einem Kirchenbau Emanuels die Rede sein muß, bedingen weitreichende Umbauten gegen Ende des 15. Jahrhunderts: Denn erst im Zuge dieser Umgestaltung zur Hallenkirche durch Diogo Boytaca — hier lieferte dieser quasi sein Gesellenstück vor Beginn der Arbeiten in Belém — wurde der Bau zur Aufnahme der Gewölbe mit ihren einzigartigen verschlungenen Säulen versehen, denen geradezu Symbolcharakter für das Verständnis der Emanuelinik zukommt. Zudem wurde — was hinsichtlich bautypologischer Fragen, die im Zentrum der weiteren Ausführungen stehen werden, noch schwerer wiegt — auf ein ursprünglich vorgesehenes Querschiff verzichtet.



es auch sein Verdienst gewesen zu sein, daß hier erstmalig auf portugiesischem Boden eine dreischiffige Hallenkirche errichtet wurde, ein Schema, das, kurz darauf in Belém wieder aufgenommen, wegweisend für die weitere Entwicklung der Baukunst der gesamten Iberischen Halbinsel sein sollte.<sup>12</sup> Doch neben bautypologischen Besonderheiten, die an späterer Stelle noch ausführlich zur Sprache kommen sollen, steht vor allem die Bauplastik im Mittelpunkt des kunsthistorischen Interesses. Erstaunlich ist dabei die Konsequenz, mit der sich König Emanuel und mit ihm sein Hofarchitekt Boytaca besonders gegen die im dekorativen Bereich zunehmend dominierende Renaissance mit einem Rückgriff auf ein Formenrepertoire wenden, das für diese Zeit in höchstem Grade unüblich ist.

Worin bestehen nun aber die Besonderheiten, was sind die Charakteristika dieses geradezu gegen die Renaissance gerichteten Kunstschaffens zur Zeit Emanuels? Was zeichnet die Emanuelinik eigentlich aus?

Trotz eines gewissen Verständnisses für die Motive des Stilwechsels bleibt die Verunsicherung des Fachpublikums hinsichtlich Qualität und Einordnung der emanuelinischen Kunst groß. Auch wenn der subjektive Ausdruck seiner ästhetischen Empfindungen, die Julius Meier-Graefe beim Anblick des Klosters von Belém zu überwältigen scheinen, immer auch im Kontext seiner Zeit gesehen werden muß, sind diese doch symptomatisch für das Unverständnis und die Voreingenommenheit, mit der man der Emanuelinik zum Teil auch heute noch begegnet. So vermerkt dieser nach einem Besuch des Klosters in seinem Tagebuch: «Als Geschmack ebenso infam wie die Kombination der Gotik mit dem Barock des Emanuelstils, aber die himmlische Sonne macht alles wieder gut.» Und

---

<sup>12</sup> Pereira (1995b: 49). Vgl. auch Weise (1953).

Nur aus Mértola ist uns ein älteres Beispiel einer Hallenkirche auf portugiesischem Boden erhalten; dort wurde allerdings eine Moschee umgenutzt und konnte unter Beibehaltung der ursprünglichen Säulenhöhen und Raumdisposition nicht basilikal überhöht werden. Vgl. zu Mértola Ewert (1973: 217-246).

sodann, mit weitaus mehr Wohlwollen, beim Anblick des allerdings nicht mehr zu Lebzeiten Emanuels beendeten Kreuzgangs: «[...] die Vermengung der Stile hat hier wirklich einen Stil von ungesehener Pracht ergeben. Die Gotik tritt ganz zurück, es ist eine Kombination romanischer Rundbogen mit arabischem Pfeilerwerk, die durchaus natürlich wirkt. Die Renaissanceornamente bleiben in der Fläche der Pfeiler und erfüllen daher vollkommen den Zweck.»<sup>13</sup> Meier-Graefe kommt nicht umhin, Romanik, Gotik, Renaissance, Barock und «Arabisches» zu bemühen, um sich diesem Baustil deskriptiv zu nähern. Die Verwirrung, die sich breitmacht, ist allorts zu bemerken.

Zwar konnten bekanntlich auch im restlichen Europa spätgotische Sonderformen neben der italienischen Renaissance noch bis ins frühe 16. Jahrhundert hinein bestehen; im Falle der Emanuelinik läßt sich von einer eigenständigen Ausprägung portugiesischer Spätgotik allerdings nur unter Vorbehalt sprechen. Dies scheint denn auch — verbunden mit einer unverkennbaren Verunsicherung der Autoren — der Grund dafür zu sein, daß die Kunstgeschichtsschreibung den Werken aus der Zeit König Emanuels I. zumeist mit geringschätzigen Werturteilen begegnet: von schwulstig, überladen, maßlos oder pseudo-barock ist da die Rede. Es finden sich zudem die abenteuerlichsten Bezeichnungen wie «Kolonial-Stil»,<sup>14</sup> «Bastard des Mudéjar-Stils»,<sup>15</sup> bis hin zu «Naturalismus»,<sup>16</sup> «phantastisch halb indischer Übergangsstil zur Renaissance»<sup>17</sup> oder «Stil in Tradition maurischer Architektur»;<sup>18</sup> und immer wieder stößt man auf die wenig präzisen und aussagekräftigen Begriffe der

---

<sup>13</sup> Meier-Graefe (1984: 13).

<sup>14</sup> Haupt (1890: 14).

<sup>15</sup> Vasconcelos (1885).

<sup>16</sup> Ortigão (1943).

<sup>17</sup> Haupt, Art. «Boytag», in: Thieme / Becker, Bd. 3, S. 493.

<sup>18</sup> Watson (1908).

‘Sonder-Renaissance’ oder ‘Sonder-Gotik’, die kaum zur Klärung beitragen dürften.

Werden derartige Kategorisierungsversuche der Kunstauffassung Emanuels des Glücklichen wirklich gerecht? Die Emanuelinik, also nur ein überladener Stil-Mischmasch, ohne Eigenständigkeit und bar jeglichen innovativen Charakters?

Wenden wir uns der Gruppe der Betroffenen zu, die mehr noch als die Person des Königs ein Interesse an der Richtigstellung dieses Urteils haben dürfte: den Architekten und ihren Werken.

Als mutmaßlicher Gründungsbau der Emanuelinik wurde, wie bereits gesagt, in den späten neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts die Jesús-Kirche von Setúbal durch den Architekten Diogo Boytaca umgestaltet und gewölbt.<sup>19</sup> Ab 1502 scheint dieser dann bis 1516/1517 in Belém tätig gewesen zu sein, allerdings mit Unterbrechungen, denn in den Jahren 1509, 1512, 1514, 1519 und zuletzt 1528 taucht Boytacas Name in den Urkunden auch im Zusammenhang mit dem Klosterneubau von Batalha auf; 1509 wird er in Braga und 1515 in Viseu beim Bau der dortigen Kathedralen erwähnt.<sup>20</sup> Wir erfahren durch die Quellen aber auch, daß er zwischen diesen Projekten immer wieder mit der Fortifikation Nordafrikas beschäftigt war: 1510 ist er in Arzila, 1514 in Ceuta und 1515 in Mármora tätig.<sup>21</sup>

Zwar wird die Literatur nicht müde zu betonen, daß mit Diogo Boytaca ein Baumeister an den Hof berufen wurde, der reichlich Erfahrungen mit Festungsbauten entlang des afrikanischen Kontinents machte; worin die architektonischen Besonderheiten seiner Werke aber zum Ausdruck kommen und wie sich die fortifikativen Aufgaben in Übersee mit dem ornamentalen Charakter der Emanuelinik vereinbaren lassen,

---

<sup>19</sup> Nachrichten, die von seinem Wirken in Setúbal vor 1497, also vor seiner ersten schriftlichen Erwähnung im Zusammenhang mit dem Kirchenbau, berichten, entbehren einer seriösen Grundlage.

<sup>20</sup> Pereira (1995b: 64).

<sup>21</sup> Pereira (1995b: 52); Viterbo (1988: 125-129).

wurde bislang aus der Betrachtung ausgeblendet. Eine eingehende Untersuchung des architektonischen Befundes scheint bislang auch nicht für nötig erachtet worden zu sein, geht die Forschung doch mehrheitlich von folgendem Befund aus, der hier in den Worten von Louis Grodecki wiedergegeben sei: «Auf konstruktivem Gebiet ist jedenfalls nichts Neues entstanden.»<sup>22</sup> Die Manuelinik bliebe danach allein auf die Bedeutung ihrer Bauplastik beschränkt, die Würdigung ihrer Repräsentanten ebenfalls.

Doch der Schein trügt, und es bedarf eines zweiten Blicks, um hinter der aufdringlichen bauplastischen Oberfläche der Bauwerke König Emanuels bautypologische Besonderheiten zu entdecken. Ist das Ornamentale der Spätgotik gemeinhin noch mit den architektonischen Gliedern verbunden bzw. selbst Architektur, so bleibt das emanuelinische Dekor etwa hier in Setúbal nur Zutat (man beachte etwa das der Südfassade aufgelegte Südportal oder das Maßwerk des Chorfensters);<sup>23</sup> die Ornamentformen entwickeln sich nicht eigentlich aus der architektonischen Struktur, vielmehr dient das Gebäude nur als Gerüst, als Bildträger für eine aufgelegte Dekoration. Genaugenommen ist also das, was innerhalb der Forschung als «Emanuelinischer Stil» beschrieben wird und sich der harschen Kritik erwehren muß, kein eigentlicher Baustil, sondern die Bezeichnung für eine besondere Auffassung von Baudekor. Allen Kritikern und Bewunderern der Manuelinik ist daher eins gemein: Sie sprechen von Architektur, wo sie eigentlich Bauplastik meinen; eine erschöpfende Studie zur Architektur der

---

<sup>22</sup> Grodecki (1976: 392).

<sup>23</sup> Der spezielle Zusammenhang von Architektur und Baudekor in der emanuelinischen Baukunst läßt sich besonders anschaulich an folgenden zwei Beispielen verdeutlichen: dem Portal des Klosters Madre de Deus — eindrucksvoll in seinem Zustand von 1522 auf dem Sankta-Aukta-Flügelaltar (Ankunft der Reliquien der Heiligen im Kloster) wiedergegeben — und dem berühmten Fenster des Kapitelsaales von Tomar. Beide Beispiele machen deutlich: Wir haben es keineswegs mit emanuelinischer Architektur zu tun, sondern mit Bauplastik, mit reinem Baudekor im engeren Sinne.

Zeit Emanuels des Glücklichen, die sich auch dem Bildträger, dem Baukörper hinter dem Bauschmuck widmet, ist und bleibt daher bis heute Desiderat.

So möchte ich an dieser Stelle dann auch ausdrücklich einen besonderen Aspekt der Architektur thematisieren, um dem von Grodecki formulierten Vorurteil zu widersprechen, ohne dabei in meinem Vortrag das Ornamentale, das für den populärwissenschaftlich Interessierten sicherlich die spektakulärere Seite der Manuelinik ausmacht, zu vernachlässigen.

Ich beginne mit einem Blick auf den bauplastischen Schmuck: An der Westfassade der Christusritter-Kirche von Tomar erreicht die ornamentale Verspieltheit einen bis dahin nicht gekannten Höhepunkt (vgl. Anhang, Abbildung 2).<sup>24</sup> Hier findet sich ein Strebepfeiler, der von einer monumentalen Gürtelschnalle gegürtet ist, im Fenstergewinde des Hochchores verbergen sich Segel und Takelage, überall zeigt sich die Fauna und Flora des Ozeans mit Algen, Korallen und Muscheln, und dies immer kombiniert mit dem Rüstzeug der Seefahrt, wie Bojen, Anker, Tauwerk, ergänzt durch die heraldischen Motive des Königshauses Aviz.<sup>25</sup> Ein letztes Mal lasse ich in diesem Zusammenhang Meier-Graefe zu Wort kommen, der sich am 12. April 1908 beim Besuch in Tomar ereiferte und zornig in sein Tagebuch kritzelte: «Der Teufel hole den Emanuelstil! Dieser krasse Naturalismus, der sich nicht schämt, aus Stricken

---

<sup>24</sup> Zu Tomar vgl. Graça (1991) und Santos (1927: 454-479).

<sup>25</sup> Die Korallenstränge am Fenstersturz gleichen konvexen Frucht- und Blütensträngen (Festons), illusionieren gleichermaßen aber auch ein gotisches Kielbogen- oder Kleeblattbogenfenster, wo wir es eigentlich mit einem Rechteckfenster zu tun haben, also einer für die Gotik untypischen Fensterform. Programmatisch sind dabei vor allem die immer wiederkehrenden Symbole des Christusritterordens und die Wappen Emanuels mit den Armillarsphären — die Weltkugel umgürtet von Wendekreisen und Ekliptik. Da König Emanuel genau wie seine Vorgänger Großmeister des Christusritterordens war — dieser ersetzte in Portugal 1318 den aufgelösten Templerorden —, konnte er in dieser Funktion als Bauherr in Tomar tätig werden.

und Schnallen und wer weiß was noch, Ornamente zu gewinnen, ist zum Übelwerden!»<sup>26</sup>

Doch das Ästhetische Empfinden verstellt auch hier — bei der Aufdringlichkeit des Ornamentalen ja auch durchaus verständlich — den Blick auf den architektonischen Charakter der neuen Christusritterkirche, die sich, wie auch auf dem Grundriß zu erkennen, bekanntlich an eine romanische Templer-Rotunde des 12. Jahrhunderts anlehnt. Im Inneren wird der einschiffige Saalbau vom erhöht liegenden Kanonikerchor beherrscht, der bis ganz nahe an die Chor-Rotunde im Osten heranreicht; ein ausgebildetes Langhaus zwischen Kanoniker-Empore und Chor fehlt, vergegenwärtigt man sich, daß im Westen unterhalb der Empore der Kapitelsaal installiert ist. Aus diesem Grunde kann es auch keine Westfassade mit Portalanlage geben, wie sie uns von Kirchenbauten vertraut ist; statt dessen liegt dort im Obergeschoß der segelgesäumte Okulus und darunter das rechteckige korallengerahmte Fenster des Kapitelsaales. Den Kirchenraum betritt der heutige Besucher durch ein Portal im Süden. Blickt man von der erhöhten Tribuna herab in Richtung Chor-Rotunde, so bedarf es nur wenig an Phantasie, um sich das sinnbildliche Kirchenschiff als real existierende Karavelle zu vergegenwärtigen; die Empore wird zur Brücke, der Kapitelsaal im Heck des Schiffes zur Kajüte, und die Rotunde übernimmt die Rolle des Schiffsbugs.

Dieser Eindruck, so sehr diese Vorstellung beim kritischen Publikum im ersten Moment auch auf Mißtrauen stoßen, ja ungläubiges Lächeln bewirken muß, bestätigt sich von außen (vgl. Anhang, Abbildung 3). Wir vermissen vor dem Außenbau stehend vieles von dem, was für den longitudinalen Kirchenbau unverzichtbar scheint: Es finden sich kein Satteldach, keine Türme und — selbstverständlich — auch keine basilikale Überhöhung. Statt dessen werden die Außenmauern von einer umlaufenden Brüstung mit emanuelinischem Maßwerk bekrönt — einer Schiffsreling gleich —, und im Osten stoßen wir auf

---

<sup>26</sup> Meier-Graefe (1984: 19-20).

einen gegenüber dem Kirchenschiff erhöhten Chorbereich, der zudem, kaum durchfenstert, massiv — wie ein Schiffsbug — gegen Osten aufragt. Daß der Eindruck der Kirche als Schiff dem Betrachterverständnis durchaus zugänglich ist, läßt sich zumindest für das 19. und frühe 20. Jahrhundert nachweisen: «Es ist das herrlichste Bild der gesamten manuelinischen Kunst, als ob das Schiff von Tomar nicht allein symbolisch auf Sankt Petrus hinweist, sondern auch in realem Sinn auf die Karavelle von Vasco da Gama auf dem Weg in den Orient, von wo er dann auf seinem Geisterschiff die Schätze des Meeres von Indien mitbringt.»<sup>27</sup>

Reynaldo dos Santos' euphorischer Ausruf macht auch auf folgenden Umstand aufmerksam: Innerhalb der christlichen Ikonographie läßt sich die Symbolik des Schiffs für das «Schiff der Kirche» an den heute noch gebräuchlichen Termini für die Gliederung des Langhauses in Mittelschiff und Seitenschiff festmachen, auch wenn uns das Wörterbuch zur Christlichen Kunst belehren will: «Nicht sicher ist die Übertragung des Begriffes Schiff in seiner Symbolbedeutung auf das Langhaus des Kirchengebäudes. Es kann hier eine sprachliche Verformung des griech. naos = Tempel, zu lat. navis = Schiff vorliegen.»<sup>28</sup> Diese griechische Wurzel war dem Gläubigen der frühen Neuzeit wohl nicht unbedingt gegenwärtig; wenn aber doch, etwa im Falle des gelehrten Königs selbst, so muß gerade in Portugal die sprachliche Übereinstimmung zwischen Griechisch ναός (Tempel) und *náo/náu* = Karavelle das Verständnis einer Gleichsetzung von Schiff und Kirche als dem «Tempel» der Christen noch verstärkt haben. Der Interpretationsspielraum, der sich hier eröffnet, reicht aber noch weiter, denn gerade in der Zeit um 1500 häufen sich Darstellungen des gut ausgerüsteten

---

<sup>27</sup> Santos, Convento, S. 51-52. Auch Edgar Quinet bemerkt in seinen Reisebeschreibungen von 1857 beim Anblick von Tomar: «É ainda a casa de Deus, mas aparelhada como um navio de partida.» (Zitiert nach Pereira 1995b: 54).

<sup>28</sup> Sachs / Badstübner / Neumann (ohne Jahresangabe: 305).

Schiffes als *ecclesia triumphans*, oder man begegnet der Schiffsallegorie als *navis ecclesiae militantis*.<sup>29</sup>

Ist die Christusritterkirche von Tomar also eine Karavelle im Kampf gegen das Heidentum, als reale (Schiffs-)Architektur erdacht und nicht nur Symbol des «Schiffs der Kirche», sondern als quasi seetüchtiges Gefährt, wenn auch aus Stein errichtet?

Ein Rückblick zeigt deutlich: Gleiches wie in Tomar ließ sich bereits in Setúbal beobachten; dort stand bislang allerdings das emanuelinische Dekor im Vordergrund der einleitenden Betrachtungen. Wie verhält es sich aber mit der Baustruktur der Christuskirche? Uns begegnet annähernd das gleiche Bild wie in Tomar: Ein langgestreckter Kirchenraum wird im Inneren von einem im Westen positionierten Hochchor — der Schiffsbrücke — dominiert; dieser vereitelt die Installation einer Westportalanlage, die somit wie in Tomar an die Südseite des Kirchenschiffes verlegt wird. Durch die grotesk gewundenen Langhausstützen, die beim Betrachter kaum einen stützenhaften Eindruck zu erwecken vermögen, sondern vielmehr als amorphe Gewinde, Schiffstauen gleich, den Innenraum beleben, wirkt die Kirchenhalle saalhaft. Die Außenhaut der Christuskirche — der Schiffsrumpf — wirkt abweisend massiv und verfügt über ein Minimum an bauplastischem Schmuck, der entweder — als Südportalanlage — vor die Fassade gelegt wird oder — als Maßwerk — das einzige Fenster der Langhaus-Südfassade ziert; der Zierat ist dabei beinahe Fremdkörper. Das sehr flache Kirchendach wird von Traufgesims und emanuelinischer Maßwerkbalustrade — der bereits aus Tomar vertrauten Schiffsreling — verdeckt; die filigranen, balkengleichen Strebepfeiler werden von gedrehten Kegelstumpf-Fialen bekrönt, und im Osten dominiert wieder der hoch aufragende Chor: dieser tritt hier in Setúbal an die Stelle der romanischen Templerrotunde von Tomar und verkörpert in der gleichen Weise den massiven Charakter des Schiffsbugs. Konsequenterweise fehlt hier an der Chorstirnwand

<sup>29</sup> Kirschbaum (1994: Spalte 64, Abb. 2) und als wehrhaftes Schiff im Kampf gegen die Türken (Kirschbaum 1994: Spalte 66, Abb. 3).



jegliche Durchfensterung; dafür wird das Mauermassiv verstärkt und zeigt sich als Schiffskiel mit Wellenbrechern kurz über der Wasserlinie.<sup>30</sup>

Gerade an der Stelle, an der ein Kirchenbau spätestens seit Abt Sugers Chor von Saint-Denis, also seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, mit möglichst großer Durchlichtung zu «glänzen» bestrebt ist, verschließt sich der Bau von Setúbal nach außen hin. Baustatische oder liturgische Gründe können für diesen Umstand nicht verantwortlich gemacht werden, und auch auf Wehrhaftigkeit, ob nun real existierende oder symbolisch verstandene, mußten in diesen durchaus friedlichen Zeiten weder der Bauherr König Emanuel noch die Kleriker Rücksicht nehmen.<sup>31</sup> Nein, die Idee des Architekten oder seines Auftraggebers war eine andere; jenes «Bauwerk», das neben dem Kirchengebäude den größten Anteil an der Errichtung des portugiesischen Weltreiches hat, nämlich das Schiff, die Karavelle, soll hier architektonisch in Szene gesetzt werden. Taae, Korallen, Bojen und Muscheln, der gesamte bauplastische Schmuck der Emanuelinik, der die Blicke und das Interesse gemeinhin auf sich zieht, wird dabei zu Beiwerk degradiert;

---

<sup>30</sup> Angesichts dieses schmucklosen Chores ist es auch nicht verwunderlich, ja geradezu symptomatisch für das hier beschriebene Phänomen, daß sich kaum eine frontale Ablichtung des Choräußeren in den einschlägigen Handbüchern finden läßt. Selbst Reiseführer unterschlagen diese Ansicht, da sich hier nichts zu verbergen scheint als ein schmuckloses Mauermassiv.

<sup>31</sup> Wenn der Baukörper von Setúbal überhaupt einer Baustrukturanalyse im Hinblick auf ikonologische Fragestellungen unterzogen wird — etwa durch Pereira (1995b: 50) —, so steht zumeist die Interpretation des erhöhten Chores als Festungsturms oder eine mariologische Deutung als «Turm Davids» im Mittelpunkt der Überlegungen. Ist bei der Templerrotunde von Tomar die Verbindung zum Felsendom in Jerusalem noch offensichtlich, so muß von einer Verbindung zwischen der Christuskirche von Setúbal und dem Turm Davids unter Berücksichtigung der Sakraltopographie der Heiligen Stadt meines Erachtens abgesehen werden.

denn gekettet an die Struktur des Schiffskörpers kann die Meeresfauna nur Dekor, Zutat sein.<sup>32</sup>

Als programmatisch für dieses Verständnis von Architektur unter König Emanuel muß hier in Setúbal und daran anschließend dann auch in Belém und Tomar konsequenterweise auch der Rückgriff auf den Typus der Saal- und Hallenkirche verstanden werden. In der emanuelinischen Baukunst sollten diese gegenüber basilikalischen Bauten von nun an bestimmend für den Sakralbau werden; von Setúbal und Belém ausgehend etabliert sich damit ein Bautypus, der auf der Iberischen Halbinsel bislang als obsolet galt. Hinzu kommt, daß mit einem Mönchschor, der sich als Hochchor im Langhaus gegen Westen breitmacht, dem massiven Chor im Osten ein Bereich entgegengesetzt wird, der bislang den Kirchenportalen vorbehalten war; dieser Portalbereich wird auf die Südseite verlegt.

Auf den ersten Blick scheint die hier entwickelte These bei Santa Maria in Belém an ihre Grenzen zu stoßen; doch vergewärtigt man sich den Bau in dem Zustand, in dem König Emanuel ihn zuletzt vor seinem Tode 1521 vorfand, so wird schnell deutlich, daß die dem Schiffscharakter zuwiderlaufenden Elemente wie Querhaus, Westfassade und der durchfensterte Chor wohl nicht den ursprünglichen Plänen Boytacas folgen.<sup>33</sup> Zudem darf auch nicht übersehen werden, daß sich die topographische Situation seit dem 16. Jahrhundert beträchtlich gewandelt hat: So begegnet uns die Klosterkirche noch auf Ansichten

---

<sup>32</sup> Der kunsthistorisch interessierte Betrachter vermag also — salopp formuliert — vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr zu sehen; oder um es auf die Baukunst Emanuels zu übertragen, vor lauter Bauschmuck das Bauwerk nicht mehr zu würdigen.

<sup>33</sup> Die hier angesprochenen Bereiche wurden entweder erst nach dem Ableben des Königs — und wohl auch Diogo Boytacas — fertiggestellt oder bereits gegen Mitte des 16. Jahrhunderts durchgreifend verändert. So kann durchaus davon ausgegangen werden, daß der Ausgangsplan Boytacas noch auf ein Querhaus verzichtet haben dürfte.

des 18. Jahrhunderts *pieds dans l'eau*.<sup>34</sup> Die Beeinträchtigung des originalen Zustands durch spätere Umbauten wird durch den Charakter des Innenraumes jedoch teilweise wettgemacht.

Im Kircheninneren treffen wir auf das uns bereits vertraute Bild eines Longitudinalbaus mit einer den Innenraum dominierenden Mönchsempore im Westen. Nach Osten zu schmückt diese in zentraler Position ein monumentaler gekreuzigter Christus, der noch dem Inventar des Gründungsbaus zugerechnet wird: Laut Lexikon der Christlichen Ikonographie ist Christus «am Mastbaum gekreuzigt der Steuermann»<sup>35</sup> des Kirchenschiffs (vgl. Anhang, Abbildung 4). Doch ein Blick in das Innere der Kirche zeigt, daß hier nicht allein das Christuskreuz des 16. Jahrhunderts als Mastbaum fungiert, sondern vielmehr alle sechs Langhausstützen mit ihren Gewölbebalдахinen zuoberst den Eindruck von Schiffsmasten mit Takelage und gesetzten Segeln mit Christusritterkreuz vermitteln (vgl. Anhang, Abbildung 5).

Um diesen Eindruck hinreichend nachvollziehen zu können, tut ein Blick auf eine Karavelle des frühen 16. Jahrhunderts not (vgl. Anhang, Abbildung 6). Bei diesem Schiffstyp finden wir die aus Tomar, Setúbal und Belém vertraute Reling mit maßwerkgleichen Schilden, der erhöhten Brücke, dem noch höher liegenden Bug des Schiffes und den Schiffsmasten, die im Kirchenschiff von Belém sogar mit sämtlichen Details der Takelage versehen zu sein scheinen. Um wieviel mehr würde der Vergleich nachvollziehbar sein, könnten wir uns an Deck eines dieser Segler auf hoher See versetzen: Das von unsichtbarer Hand gehaltene Netzgewölbe der Klosterkirche würde

---

<sup>34</sup> Vgl. etwa die Darstellung aus dem 18. Jahrhundert in Heinemann (1989: 336, Abbildung 81). Hier, im Süden betritt der König das Kirchenschiff, geht der Kapitän an Bord! Dies will uns auch die Figur Heinrichs des Seefahrers als Trumeau des Südportals zu verstehen geben.

<sup>35</sup> Sachs / Badstübner / Neumann (ohne Jahresangabe: Artikel «Schiff», Spalte 65).

dann zum mit Christusritterkreuzen geschmückten Segelwerk der Karavelle.

Sprach ich bisher von christlicher Seefahrt und christlichem Glauben — Karavelle und Kirche — als den Säulen der portugiesischen Macht, so habe ich einen weiteren architektonischen Grundpfeiler des Imperiums bislang bewußt ausgespart: den Profanbau und hier speziell die Festungsbauten. So ist neben dem Hieronymiten-Kloster in Belém besonders der Festungsturm von São Vicente, die Torre de Belém, heute an, einstmals aber mitten in der Tejo-Mündung gelegen, ein magnetischer Anziehungspunkt für Touristen aus aller Welt (vgl. Anhang, Abbildung 7).<sup>36</sup> Entworfen wurde der Turm möglicherweise noch unter König João II. durch Garcia de Resende; errichtet worden ist er aber erst zwischen 1514 und 1521 durch Francisco de Arruda<sup>37</sup> für König Emanuel.<sup>38</sup>

Als Werk Emanuels I. präsentiert sich der Bau im uns mittlerweile vertrauten Gewand des emanuelinischen Baudekors; die Ecken der Terrasse und des Obergeschosses sind mit Kuppeltürmen besetzt und weisen Rundbogenöffnungen und Gesimse in Form von Wülsten auf, die auch die Bedachung der Türmchen zieren; die Zinnen sind mit den konkaven Wappen des Christusritterordens besetzt, und über der Brüstung des Mittelhofes steht in der Mitte der Terrasse unter emanuelinischem Baldachin als herausragendes Beispiel emanuelinischer Steinmetzkunst die Marienfigur von Belém, Nossa Senhora do Bom Sucesso.

<sup>36</sup> Zur Torre de Belém vgl. Pereira (1995b: 81) und Santos (1922).

<sup>37</sup> Zu Francisco de Arruda vgl. Haupt (in: Thieme / Becker, Bd. 2, S. 156) und Viterbo (1988: 55-65).

<sup>38</sup> Auch hinsichtlich der Bauzeit der Torre de Belém ist sich die Literatur nicht einig. Als *terminus ante quem* gilt das Jahr 1521, in dem der erste Festungskommandant ernannt wurde. Die Annahme, die Haupt (1890: I, 106-107) für einen *terminus post quem* noch zur Zeit König João's II. äußerte, jedoch bald (Haupt 1927: 169) korrigierte, kann mittlerweile *ad acta* gelegt werden: Das Bauwerk entstand mit Sicherheit im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Die emanuelinische Ornamentik ist hier wiederum das eine; wie zuvor in Setúbal, Tomar und am Hieronymiten-Kloster sollen uns aber besonders Grund- und Aufriß des Bauwerks interessieren. Auch die markante Disposition muß, so plakativ sie in unserem Zusammenhang auch scheinen mag, hinreichend gewürdigt werden: Liegt die Klosterkirche von Belém noch am Ufer der Tejo-Mündung, die Templerkirche in Tomar — Noahs Arche gleich — auf einer Bergspitze gestrandet, so erinnert die Art und Weise, wie der Turm von Belém als Inselfestung in die Flußmündung ragt, verblüffend an ein Schiff, das im Hafen vor Anker liegt oder sich gerade anschickt, in See zu stechen. Und tatsächlich war der Turm ursprünglich eine — später verlandete — Inselfestung und daher ehemals auch nur mit dem Schiff zu erreichen. Hier bedarf es keiner Kabinettstückchen der Phantasie, um an eine Karavelle zu denken, die sich mit ihrer hoch aufragenden Brücke in Richtung offenes Meer wendet. Sogar an die Reling mit Christusritterkreuz-Schilden — hier zeigt der König im wahrsten Sinne des Wortes Flagge —, die Schießscharten für Kanonen und eine Galeonsfigur — die Marienfigur nämlich — wurde gedacht. In den vier Geschossen des hoch aufragenden Turms befinden sich Gouverneurszimmer, Königszimmer mit Loggia, Kommandantenzimmer und ein Oratorium; die Turmplattform ist gleichzeitig Ausguck in einer Höhe von 35 Metern. Munition und Lebensmittel lagern in einem geräumigen Untergeschoß unter der Wasserlinie, im Schiffsrumpf also. Die Ecken der dem Meer zugewandten Terrasse sind abgestumpft; daher kommt der Turm als sechseckiges Bollwerk daher, das gegen die offene See hin schmal zuläuft. Auch wenn in Belém im Prinzip Festungsarchitektur zu Repräsentationszwecken ornamental umgestaltet ist und der Bau in seiner Form des Wachturmes sicherlich keinen neuen Architekturtypus an sich darstellt, so ist hier doch erstmals seine Interpretation als

Karavelle durch den Architekten Francisco de Arruda oder seinen Auftraggeber Emanuel gegeben.<sup>39</sup>

Diese Auffassung des architektonischen Baukörpers in seiner Interpretation als Karavelle läßt sich, wie gezeigt, also durchaus sowohl auf die bedeutenden Sakralbauten als auch auf die Festungsarchitektur König Emanuels übertragen. Es scheint also, als sei diese Architekturauffassung durch den königlichen Auftraggeber Emanuel I. motiviert, der in seinen Neubauten, die er als König und Großmeister des Christusritterordens in Auftrag gibt und finanziert, die Fundamente seiner Macht zum Ausdruck bringen will: Kirche und Seefahrt.

Darüber hinaus stellt sich aber auch die bislang noch nicht entschiedene Frage, inwieweit die Architekten selbst Anteil an dieser Architekturinterpretation hatten. Diese Frage hängt eng zusammen mit der Ausbildung der Baumeister; denn wenn es stimmt, daß etwa Diogo Boytaca oder auch Francisco de Arruda — um bei diesen beiden Architekten zu bleiben — Festungsbaumeister entlang der afrikanischen Küste waren, so zeigt ein abschließender kurzer Blick auf die überseeische Architektur, daß sich von Afrika bis nach Indien emanuelinische Bauwerke nachweisen lassen, die mit ähnlichen bautypologischen Besonderheiten aufwarten:<sup>40</sup> die historischen Ansichten der Festungsanlagen von Hormuz,<sup>41</sup> Diú<sup>42</sup> und Calicut<sup>43</sup> legen einen

---

<sup>39</sup> Daß diese Vorstellung des Turmes als eines Schiffs durchaus verstanden und sogar rezipiert wird, verdeutlichen in nächster Nähe zur Torre de Belém zum einen das «Denkmal der Entdeckungen» («O Padrão dos Descobrimentos») wie auch der dem Denkmal vorgelagerte Pavillon, der durchaus im Sinne von «Dampferarchitektur» zu verstehen ist. Vgl. Kähler (1981; 1990).

<sup>40</sup> Vgl. zur Emanuelinik in Übersee Fernandes (1994); Moreira (1994); Marta (1998: 207-230).

<sup>41</sup> Vgl. Marta (1998: 209) und die Skizze der Festungsanlage aus dem mittleren 16. Jahrhundert von Gaspar Correia im Ausstellungskatalog «Portugal e os Descobrimentos» (1992: 156); die Anlage wurde 1508-1515 durch Tomas Fernandes errichtet.

ähnlichen Befund wie in Belém nahe und können die These, zumindest was die Verbreitung der Bautypen im Profanbau angeht, bestätigen (vgl. Anhang, Abbildungen 8-9);<sup>44</sup> somit repräsentiert die Torre de Belém quasi den Prototypen des Wehrturmes in Schiffsform — als rechteckiger Turm auf sechs- oder viereckiger Bastion —, der sich auch entlang der portugiesischen Neuerwerbungen in Übersee finden läßt.

Ob die Architekten, die für diese Wehrbauten verantwortlich zeichneten, auch mit der Schiffsbaukunst vertraut waren, läßt sich nicht mit letzter Sicherheit entscheiden, ist aber anzunehmen. Denn so abwegig, wie Arrudas und Boytacas Schiffsarchitektur in Stein auf den ersten Blick auch scheinen mag, ist sie nicht, setzt man voraus, daß bei einem Architekten, der sich zur damaligen Zeit auf Seereise begab, Kenntnisse in der Schiffsbaukunst vorausgesetzt werden können; ja der umgekehrte Fall, daß nämlich ein erfahrener Schiffsbauer auf Entdeckungs- und Eroberungsreisen sich dazu genötigt sah, Festungsarchitektur zu entwerfen und zu errichten, ist anzunehmen.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Vgl. Marta (1998: 212) und die Karte der Hafenstadt von João de Castro aus den Jahren 1538-1539 (1992: 160), die neben einer Inselfestung auch eine dem Turm von Belém vergleichbare Bastion an der Hafeneinfahrt zeigt.

<sup>43</sup> Vgl. Marta (1998: 210) mit der Skizze der Festungsanlage von Gaspar Correia.

<sup>44</sup> Weitere Beispiele emanuelinischer Sakral- und Festungsarchitektur in Übersee — Cananor, Coulao, Malacca, Cochim, Becam, Goa, etc. — werden bei Marta (1998: 205-230) erwähnt; hier bedarf es noch einer eingehenden Prüfung hinsichtlich der Relevanz für die hier vertretene These. Des weiteren muß eine Untersuchung gerade der Städte in Nordafrika (Alcázer Ceguer, Ceuta, Arzila und Mármora) erwogen werden, in denen Diogo Boytaca nachweislich mit fortifikativen Aufgaben betraut wurde. Dafür reicht der derzeitige Stand der Untersuchungen nicht aus.

<sup>45</sup> Diese wurde wie beim Schiffsbau oft genug in Holz ausgeführt. Hier rückt nun wieder die Herkunft Boytacas in den Vordergrund der Überlegungen. Falls dieser für König Karl VIII. von Frankreich tätig war, ist nicht auszuschließen, daß Boytaca als Architekt und (mobiler) Festungsbaumei-

Daß die Erfahrungen und Eindrücke der Architekten aus ihren Fahrten entlang der afrikanischen und indischen Küste sich in idealer Weise mit den Vorstellungen des Auftraggebers Emanuel deckten — ihn vielleicht sogar inspirieren konnten — und sich neben der Festungsarchitektur auch in der Sakralarchitektur niederschlugen, zeigten die vorherigen Beispiele. Abschließend will ich aber an der Kathedrale von Guarda deutlich machen, daß sich dieses Architekturverständnis nicht allein auf die Bauten Emanuels I. beschränkt (vgl. Anhang, Abbildung 10).<sup>46</sup>

Gleich dem Festungssporn der Feste von Diú ragen die beiden Westtürme der Kathedrale von Guarda zugleich wehrhaft und doch elegant stromlinienförmig nach außen vor. Daß der Bau nur wenige der für Tomar, Belém und Setúbal festgestellten Merkmale aufweist, ist sowohl seiner Bauzeit ab 1390 als auch seinem Status als Bischofskirche zuzuschreiben. So waren denn auch der Bischof von Guarda und das Kathedralkapitel Auftraggeber, die nur wenig Interesse an einer Repräsentation des Weltreiches Portugal als Seefahrernation gehabt haben dürften.<sup>47</sup> Daß uns aber hier im Westen der Kirche erneut die vertraute Silhouette des Schiffsbugs als Wellenbrecher begegnet, scheint durch die Wahl des Architekten Diogo Boytaca bedingt. Dieser entwarf und realisierte ab 1510 den neuen eindrucksvollen Westteil der Kathedrale in Schiffsform.

---

ster an den Feldzügen des Königs beteiligt war; die Chronik Baptista de Castros besagt zweifelsfrei, daß sich Boytaca als Architekt verdient gemacht hat. Andererseits wissen wir aber von keinem Architekten dieses Namens, der etwa an bedeutenden Bauprojekten König Karls VIII. beteiligt gewesen wäre. Daher muß erwogen werden, ob nicht gerade seine Erfahrung mit Wehr- und Festungsbauten den Ausschlag dafür gegeben hat, daß die Wahl des Königs auf Boytaca fiel.

<sup>46</sup> Zu Guarda vgl. Marta (1998: 55-56) und Vasconcelos (1908).

<sup>47</sup> Hingegen dürfte der Gedanke an das wehrhafte Schiff der Kirche in Guarda schwerer gewogen haben als bei den in erster Linie repräsentativen Bauprojekten König Emanuels des Glücklichen.



Mit den Erweiterungsbauten an der Kathedrale in der höchstgelegenen Stadt Portugals bewegen wir uns aber bereits auf das Ende der Regierungszeit Emanuels zu;<sup>48</sup> nach seinem Tod wird der nach ihm benannte Stil aus dem Repertoire der Baukunst so plötzlich, wie er entstanden ist, gestrichen.<sup>49</sup> Die Frage, ob nun Architekt oder Auftraggeber als Initiator dieser eigenwilligen Interpretation des Kirchenbaus als Schiff in Stein zur Zeit Emanuels I. zu gelten hat, erhält in Guarda eine neue Dimension, deren Beantwortung den Rahmen des Vortrages sprengen würde. Daß vor allem aber dem König als Auftraggeber daran gelegen war, die gesteigerte Bedeutung seines Landes auch international zur Geltung zu bringen, ist offensichtlich. Dies geschieht — um die Ergebnisse hier abschließend noch einmal zusammenzufassen — in einer radikalen Abkehr vom «Modestil» der Zeit, nämlich der italienischen Renaissance, die noch unter seinem Vorgänger König João II. auch am portugiesischen Hofe favorisiert wurde, und einer Hinwendung zu Formen gotischer und arabischer Provenienz. König Emanuel gelingt es in den Neubauten von Setúbal, Belém und Tomar — die Gruppe der Bauten ließe sich durchaus noch erweitern, soll an dieser Stelle aber auf die wichtigsten beschränkt bleiben —,

---

<sup>48</sup> Nach Emanuels Tod nimmt alles seinen gewohnten — gesamteuropäischen — Lauf; die emanuelinische Ornamentik macht quasi über Nacht Renaissanceformen Platz, die zwar zu Beginn noch vor die Fassaden geblendet werden. Dies liegt allerdings daran, daß kaum mehr Neubauten entstehen, da Portugal seinen Zenit als Weltmacht bereits überschritten hat oder wichtige Bauten beim großen Erdbeben 1755 zerstört wurden. Spätestens mit dem Claustro dos Filipes in Tomar aber — 1558 begonnen und nach 1587 von Filipo Terzi fertiggestellt — beendet Portugal seinen emanuelinischen Alleingang und schwenkt dann unter spanischer Führung wieder in die Reihe einer europäischen Stilentwicklung ein.

<sup>49</sup> Nachwehen lassen sich etwa an Jean de Beauces nordwestlichem Turmhelm der Chartreser Kathedrale finden; bedenkt man dabei, daß mit Jean de Rouen und Nicolas de Chanterene (Nikolaus von Rouen) Franzosen an den portugiesischen Hof berufen wurden, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch am Schloß von Gaillon und der Kathedrale von Rouen beschäftigt waren, können diese Zusammenhänge nicht weiter erstaunen.

eine Architektur mit Nationalcharakter zu kreieren, die als «Karavellen in Stein» die beiden Standbeine seiner Macht repräsentieren: Kirche und christliche Seefahrt. Dabei verkörpert jenes Bauwerk, dessen der ferngereiste Schiffspassagier bei der Einfahrt in den Hafen von Lissabon zuerst ansichtig wird, nämlich die Torre de São Vicente als eine Kombination aus Sakral- und Profanbau, in anschaulicher Weise das wehrhafte Schiff der Kirche als *navis ecclesiae militantis* im Kampf gegen das Heidentum im Zeitalter der Entdeckungen.

König Emanuel I. bediente sich dabei der Kenntnisse seiner Hofarchitekten, besonders derjenigen des Diogo Boytaca, der sich möglicherweise bereits als Festungsbaumeister im Dienste König Karls VIII. von Frankreich verdient gemacht hat und sich während seiner Aufenthalte in Übersee mit einer Architekturauffassung auseinanderzusetzen hatte, die von den Zwängen funktionaler Bedürfnisse nach Festungsarchitektur und Schiffsbaukunst geprägt gewesen sein dürften.<sup>50</sup>

Ich hoffe, den Emanuelinischen Stil, dessen Beachtung bislang in der Forschung auf das Ornamentale beschränkt blieb, durch meine Ausführungen insgesamt verständlicher gemacht zu haben. Die maritimen und dem Schiffsbau entlehnten bauplastischen Elemente sind zwar nur Staffage für eine Kirchenhülle, andererseits inszenieren sie das Kirchenschiff als Karavelle in

---

<sup>50</sup> Würde sich zuletzt noch die Annahme bestätigt finden, daß es sich bei Diogo Boytaca tatsächlich um einen «Deutschen» handelte, so wäre auch die Tatsache, daß dieser erstmals Hallenkirchen in Portugal hoffähig machte, leichter nachvollziehbar. Dies würde bedeuten, daß die Bauten «a moda da Alemanha» ausgeführt wurden, wie etwa gleichzeitig auch in Spanien durch Juan und Simon de Colonia oder Enrique Egas. Mit einem Seitenblick auf den Italien-Feldzug König Karls VIII. sollte aber auch die offensichtliche Affinität der Bauten Boytacas in Portugal zu solchen im Venedig des mittleren 15. Jahrhunderts (Dogenpalast) berücksichtigt werden.

ihrem historischen Kontext: Portugal als Weltmacht, mit einer christlichen Seefahrt als Fundament des Weltreichs.<sup>52</sup>

### Literaturverzeichnis

- Alves, José da Felicidade (1989): *O Mosteiro dos Jerónimos: descrição e evocação*, Lisboa.
- Averini, Ricardo (1983): «Sul manuelino», in: *Colóquio Artes* 56.
- Barreto, L. F. / Barreto, Garcia (ohne Jahr): *Portugals Öffnung der Welt*, Lisboa.
- Carvalho, Artur Marques de (1990): *Do Mosteiro dos Jerónimos de Belém, termo de Lisboa*, Porto.
- Dias, Pedro (1986): «O manuelino», in: *História da arte em Portugal*, Bd. 5, Lisboa.
- Dias, Pedro (1988): *A arquitectura manuelina*, Porto.
- Ewert, Christian (1973): «Die Moschee von Mértola (Portugal)», in: *Madriders Mitteilungen* 14, S. 217-246.
- Fernandes, José Manuel (1994): «Vestígios do manuelino na arquitectura religiosa de influência portuguesa na Índia: Malabar, Coromandel, Goa», in: *Oceanos* 19-20, S. 136-154.
- Franca, José-Augusto (1987): Rezension zu 'Silva, José Vieira da (1987): *A Igreja de Jesus de Setúbal*, Setúbal', in: *Colóquio Artes* 82, S. 75.
- Gil, Júlio (1989): *As mais belas igrejas de Portugal*, Lisboa, S. 95.

---

<sup>52</sup> Solange die Schriftquellen für das Verständnis des hier entworfenen Bildkonzeptes aus der Zeit Emanuels Desiderat sind, haben die hier vorgetragenen Ergebnisse vorläufigen Charakter. Ein konkreter schriftlicher Hinweis eines Zeitgenossen zum Verständnis der hier angeführten emanuelinischen Sakralbauten als Schiffssarchitektur ist indes kaum zu erhoffen; die Eile, in der der hier vorliegende Vortrag für die Drucklege fertiggestellt wurde, machten Recherchen vor Ort nicht möglich. Da meine Studien zur emanuelinischen Baukunst mit diesem kurzen Vorausblick jedoch erst am Anfang stehen, sei der Leser auf geplante weitere Veröffentlichungen verwiesen.

- Graça, Luís Maria Pedrosa dos Santos (1991): *Convento de Cristo*, Lisboa; Mafra.
- Grodecki, Louis (1976): *Architektur der Gotik*, Stuttgart; Mailand.
- Haupt, Albrecht (1890): *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, Bd. 1: *Lissabon und Umgebung*, Frankfurt am Main.
- Haupt, Albrecht (1895): *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, Bd. 2: *Das Land*, Frankfurt am Main.
- Haupt, Albrecht (1927): *Geschichte der Neueren Baukunst*, Bd. 10: *Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal*, Stuttgart.
- Haupt, Albrecht: «Arruda», in: Thieme / Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste*, Bd. 2, S. x-y.
- Heinemann, Ellen (1989): *Lissabon: ein Städte-Lesebuch*, Frankfurt am Main.
- Kähler, Gert (1981): *Architektur als Symbolverfall: das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig; Wiesbaden.
- Kähler, Gert (1990): «Die Dekonstruktion des Dampfermotivs oder: 'Alles läuft gerade auf die Frage nach dem Sinn hinaus'», in: Wyss, Beat (Hrsg.) (1990): *Bildfälle*, München, S. 137-144.
- Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.) (1994): *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Roma.
- Marta, Roberto (1998): *L'architettura manuelina: protagonista dell'impero portoghese*, Roma.
- Meier-Graefe, Julius (1984): *Spanische Reise*, München.
- Mendes, Manuel Atanásio (1984): *A arte do manuelino*, Lisboa.
- Moreira, Rafael (1987): *Jerónimos*, Lisboa.
- Moreira, Rafael (1994): «A arquitectura militar na expansão portuguesa», Porto.
- Museu Nacional de Arte Antiga — Lissabon (1999): «Die großen Sammlungen VIII», Ausstellungskatalog, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.
- Ortigão, Ramalho (1943): *O Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa.
- Paulino, F. F. (1992): *Portugal e os Descobrimentos*, Sevilla.

- Pereira, Fernando (1989): *A génese da Igreja do Convento de Jesus de Setúbal*, Setúbal.
- Pereira, Paulo (1994): *Lisboa manuelina*, Lisboa.
- Pereira, Paulo (1995a): «A simbólica manuelina: razão, celebração, segredo», in: *História da arte portuguesa*, Bd. 2, S. 114-155.
- Pereira, Paulo (1995b): «As grandes edificações (1450-1530)», in: *História da arte portuguesa*, Bd. 2, S. 110-113.
- «Portugal e os Descobrimentos» (1992), Ausstellungskatalog: Lissabon.
- Sachs / Badstübner / Neumann (Hrsg.) (ohne Jahresangabe): *Erklärendes Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, Hanau.
- Santos, Reynaldo dos (1922): *A Torre de Belém*, Lisboa.
- Santos, Reynaldo dos (1927): «Tomar», in: *Guia de Portugal*, Bd. 2: *Estremadura, Alentejo, Algarve*, Lisboa, S. 454-479.
- Santos, Reynaldo dos (1952): «O estilo manuelino», Lisboa.
- Silva, José Vieira da (1987): *A Igreja de Jesus de Setúbal*, Setúbal.
- Vasconcelos, Joaquim de (1885): «Da architectura manuelina», in: *Historia da arte em Portugal*, Bd. 6, Porto; Coimbra.
- Vasconcelos, Joaquim de (1908): «Catedral de Guarda», in: *A arte e a natureza em Portugal*, Bd. 7.
- Viterbo, Francisco de Sousa (1988): *Dicionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses ou ao serviço de Portugal*, Bd. 1, Lisboa 1899 (Nachdruck 1988).
- Watson, Walter Crum (1908): *Portuguese Architecture*, London.
- Weise, Georg (1953): *Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance*, Bd. 1: *Alt- und Neukastilien*, Tübingen.

## Anhang

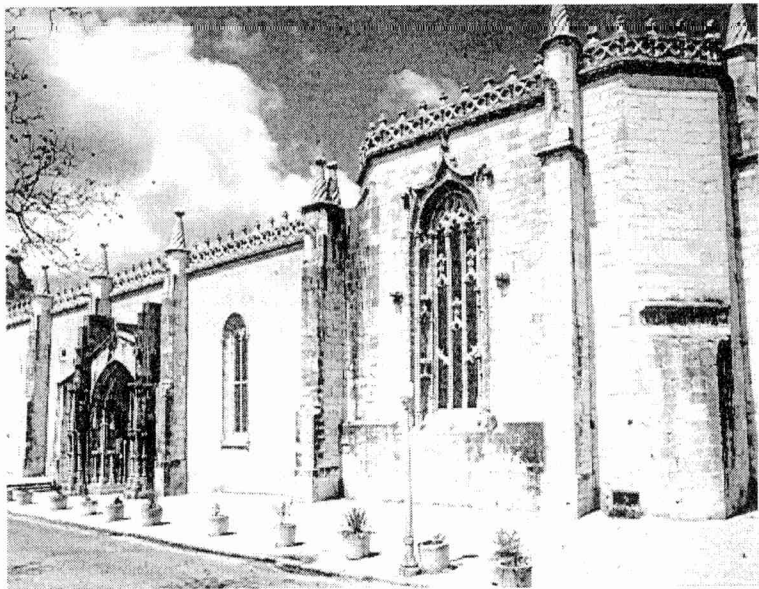


Abbildung 1:  
Setúbal, Christuskirche, Äußeres von Südosten  
(Quelle: Gil 1989: 95).

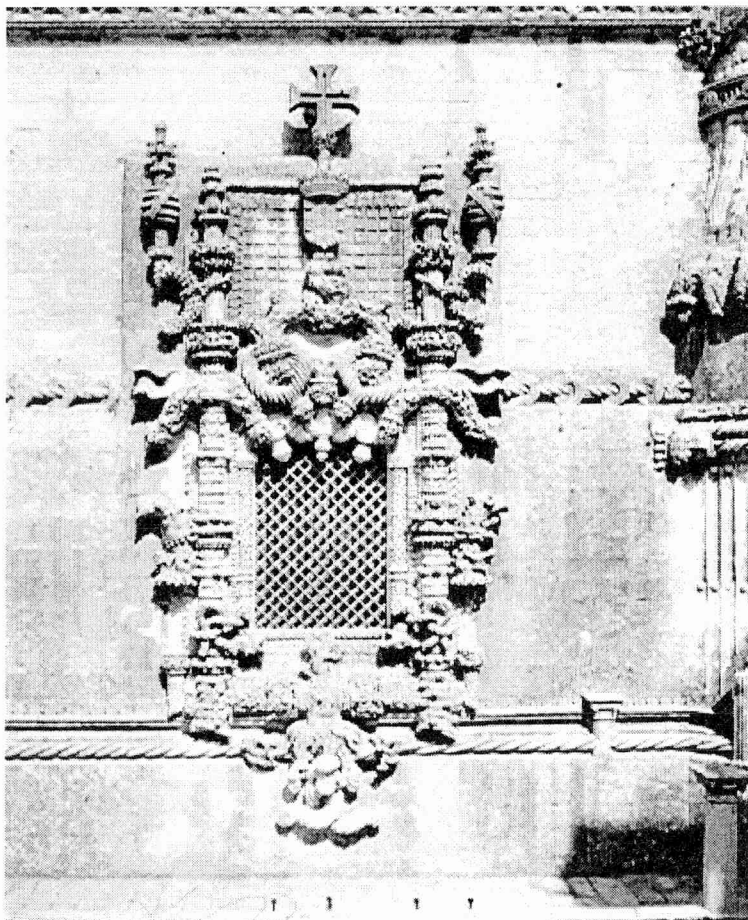


Abbildung 2:  
Tomar, Convento de Cristo, Fenster mit Kapitelsaal  
(Quelle: Graça 1991: 5).

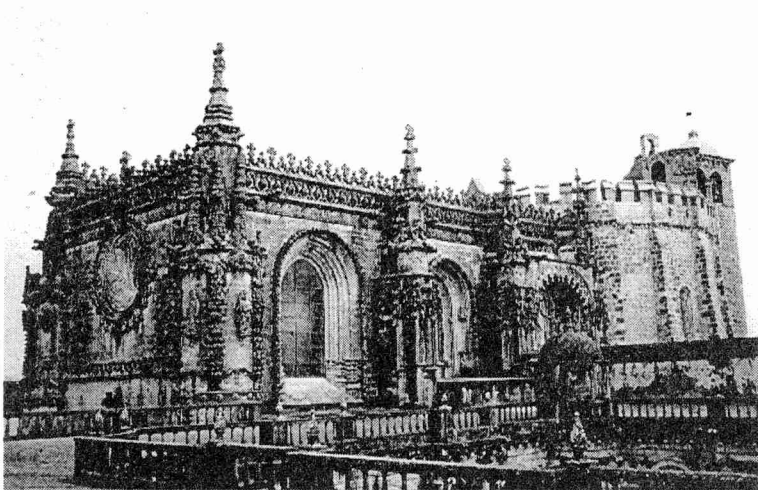


Abbildung 3:  
Tomar, Convento de Cristo, Südseite  
(Quelle: Graça 1991: 51).



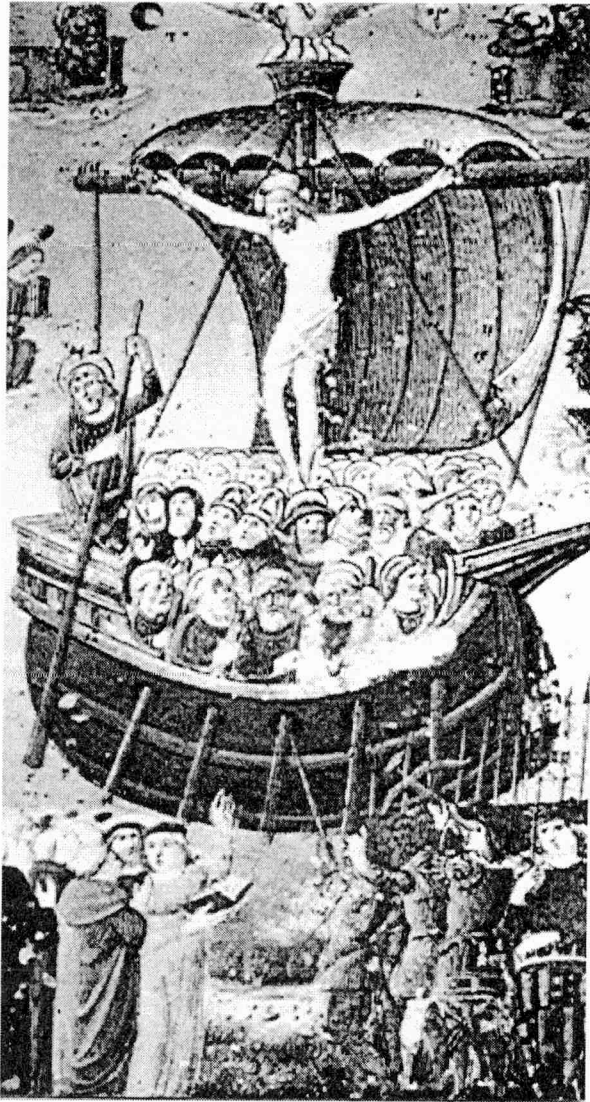


Abbildung 4:  
«Petrus steuert das Schiff der Kirche»  
Lombardische Miniatur, um 1480  
(Morg. Libr. Ms. 799 Jol 234 v.)  
(Quelle: Kirchbaum 1994: 64).

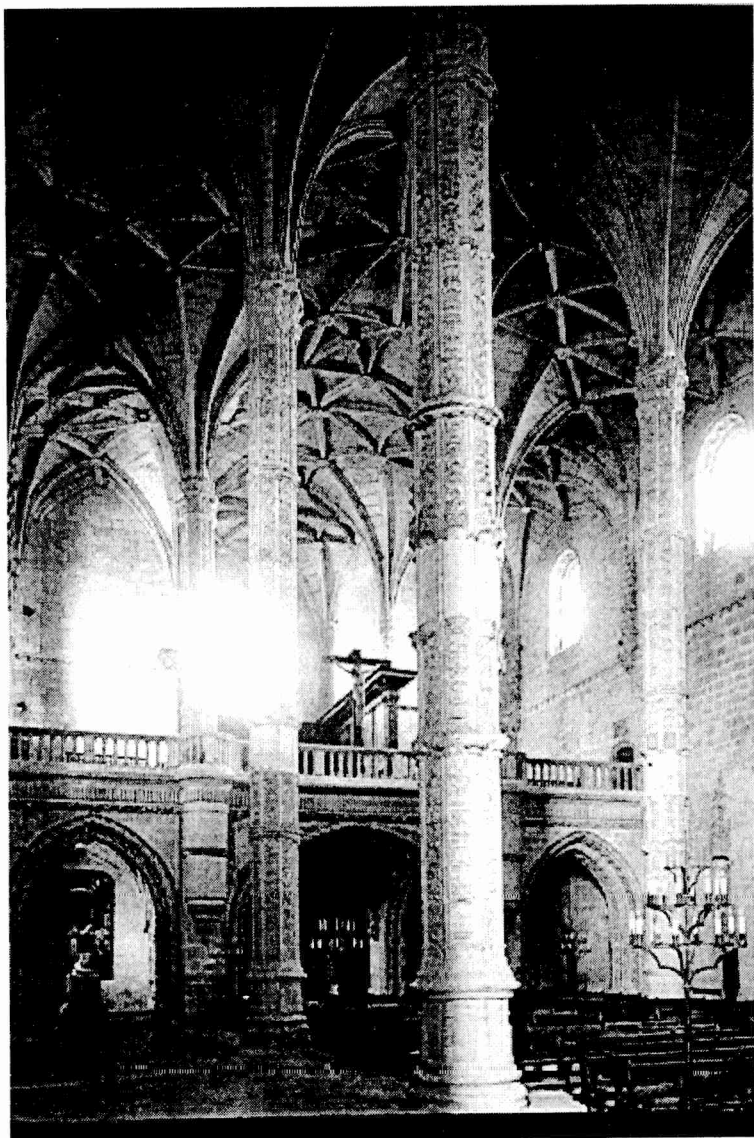


Abbildung 5:  
Belém, Mosteiro dos Jerónimos,  
Blick durch das Langhaus nach Westen  
(Quelle: Dias 1986: 55).

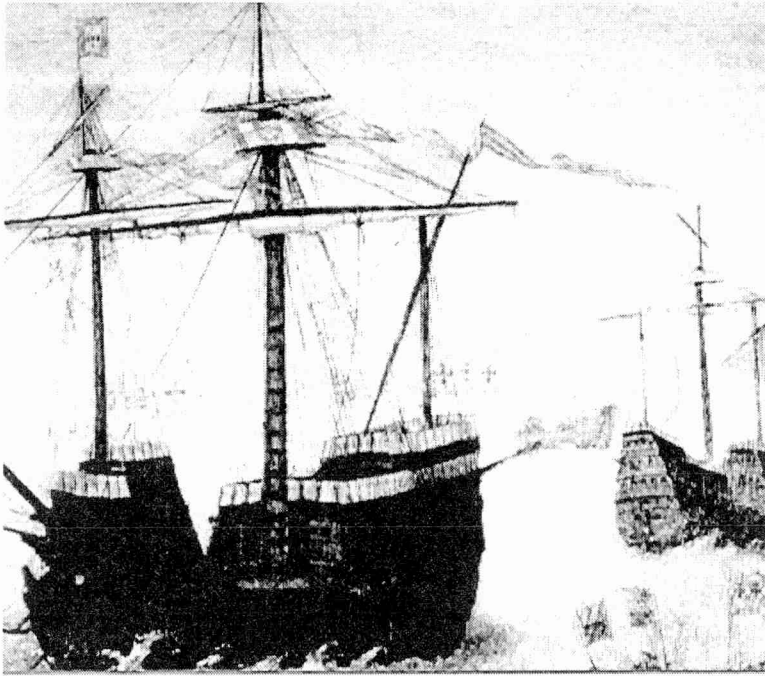


Abbildung 6:  
Bildausschnitt aus: «Vida e Martírio de Santa Ancta»,  
ca. 1520, Museu Nacional de Arte Antiga  
(Quelle: Paulino 1992).

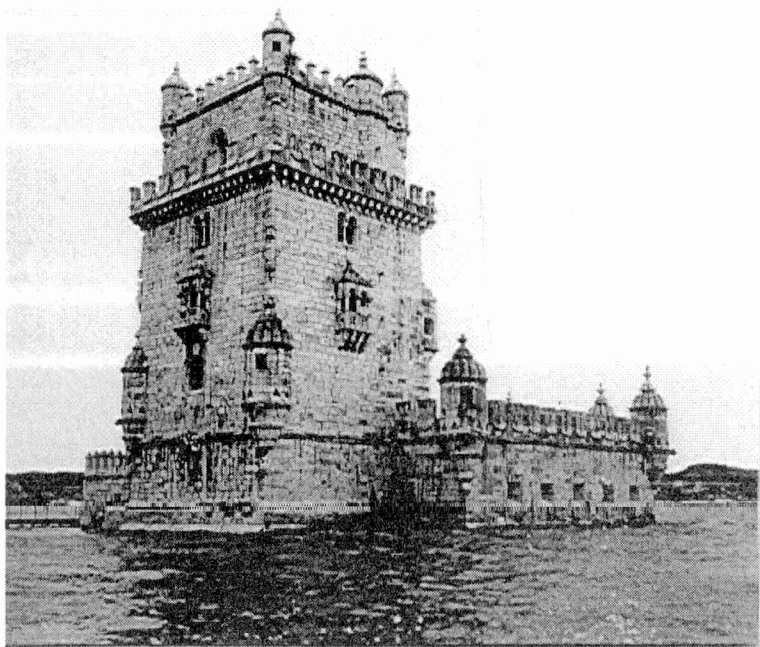


Abbildung 7:  
Belém, Torre de São Vicente  
(Quelle: Barreto, ohne Jahr).

João De Dio:-



Abbildung 8:  
Dom João de Castro, Karte von Diu,  
Kopie des 16. Jahrhunderts (1538-1539),  
Biblioteca Geral de Coimbra  
(Quelle: Paulino 1992).

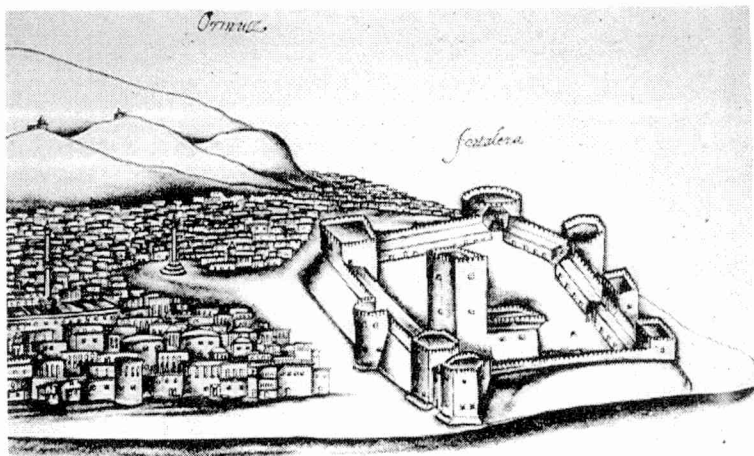


Abbildung 9:  
Gaspar Correia, Ormuz  
*Lendas da Índia*, Bd. 3  
(Quelle: Paulino 1992).

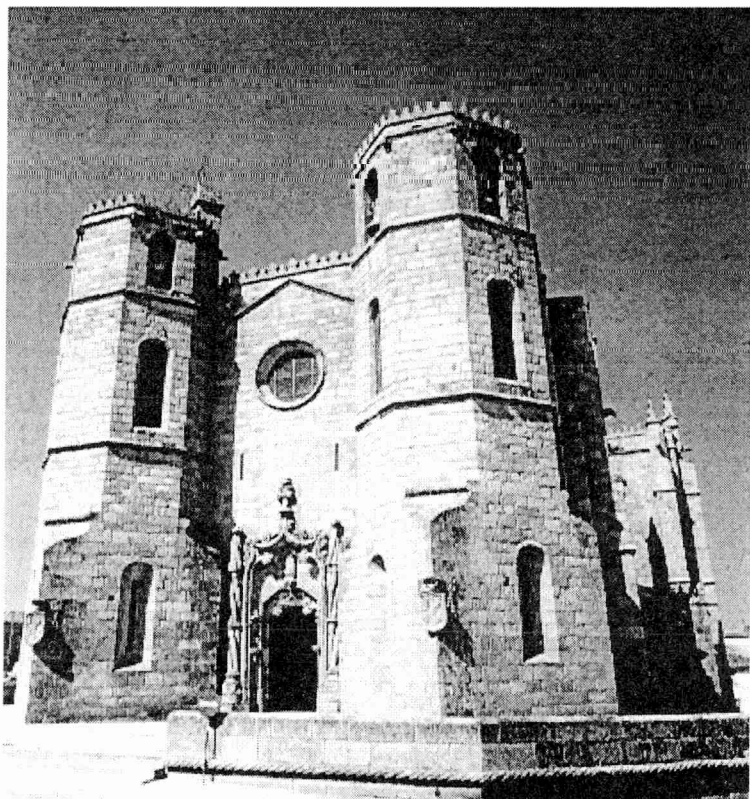


Abbildung 10:  
Guarda, Westfassade der Kathedrale  
(Quelle: Gil 1992: 205).





## Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

- Tereza de Arruda, Ringbahnstraße 65, D-12099 Berlin.  
Prof. Dr. José Oliveira Barata, Avenida Doutor Elísio Moura  
443, 3 dto., P-3030 Coimbra.  
Monica Fauss M. A., St.-Martin-Straße 24, D-81541 München.  
Prof. Dr. Wilfried Floeck, Universität Gießen, Institut für  
Romanische Philologie, Karl-Glöckner-Straße 21 G, D-  
35394 Gießen.  
Dr. Friedrich Frosch, Universität Wien, Institut für Romanistik,  
Universitätscampus AAKH, Garnisonsgasse 13, Hof 8, A-  
1090 Wien.  
Anna Hansert M. A., Matthias-Blank-Straße 7, D-79115 Frei-  
burg im Breisgau.  
Dr. Ute Hermanns, Vorbergstraße 3, D-10823 Berlin.  
Maria Manuela Parda Krühler, Freie Universität Berlin, Institut  
für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-  
14195 Berlin.  
Dr. Maria Manuela Rodrigues Nunes, Josef-Priller-Straße 14, D-  
86159 Augsburg.  
Prof. Dr. Klaus Pörtl, Johannes Gutenberg-Universität Mainz,  
Fachbereich 23, Institut für Romanistik, An der Hochschule  
2, D-76711 Germersheim.  
Dr. Ilse Pollack, Universität Wien, Institut für Romanistik,  
Universitätscampus AAKH, Garnisonsgasse 13, Hof 8, A-  
1090 Wien.  
Dr. Kathrin Sartingen, Bayerische Julius-Maximilians-Universi-  
tät Würzburg, Büro des Präsidenten, Sanderring 2, D-97070  
Würzburg.  
Priv.-Doz. Dr. Michael Scholz-Hänsel, Eisenacherstraße 44, D-  
04155 Leipzig.

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*

Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 361-362

Dr. Eliana de Sá Porto de Simone, Obere Bergstraße 14, D-69198 Schriesheim.

Jochen Staebel M. A., Universität Trier, Kunstgeschichte, D-54286 Trier.

Prof. Dr. Henry Thorau, Universität Trier, DM 317, D-54286 Trier.

Oliver Vogt M. A., Universität Trier, Portugiesische Kulturwissenschaft, DM-Gebäude, D-54286 Trier.

**Biblioteca Luso-Brasileira**  
**ISSN 1432-4393**

**Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts  
Preußischer Kulturbesitz**

**Herausgegeben von Dietrich Briesemeister**

1. Dietrich Briesemeister / Sergio Paulo Rouanet (Hrsg.): *O Brasil no limiar do século XXI*, Frankfurt am Main: TFM, 1996, ISBN 3-925203-50-8, 191 S., 48 DM.
2. Dietrich Briesemeister / Sergio Paulo Rouanet (Hrsg.): *Brasilien im Umbruch*, Frankfurt am Main: TFM, 1996, ISBN 3-925203-51-6, 413 S., 68 DM.
3. Andreas Boeckh / Rafael Sevilla (Hrsg.): *Bestandsaufnahme und Perspektiven der deutsch-brasilianischen Beziehungen*, Frankfurt am Main: TFM, 1997, ISBN 3-925203-52-4, 313 S., 58 DM.
4. Dietrich Briesemeister / Axel Schönberger (Hrsg.): *Bestandsaufnahme und Zukunftsperspektiven der deutschsprachigen Lusitanistik: Standpunkte und Thesen*, Frankfurt am Main: TFM, 1998, ISBN 3-925203-65-6, 370 S., 58 DM.
5. Dietrich Briesemeister / Axel Schönberger (Hrsg.): *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*, Frankfurt am Main: TFM, 1998, ISBN 3-925203-63-X, 486 S., 68 DM.
6. Sybille Große / Klaus Zimmermann (Hrsg.): *«Substandard» e mudança no português do Brasil*, Frankfurt am Main: TFM, 1998, ISBN 3-925203-64-8, 546 S., 68 DM.

7. Eberhard Gärtner / Christine Hundt / Axel Schönberger (Hrsg.): *Estudos de história da língua portuguesa*, Frankfurt am Main: TFM, 1999, ISBN 3-925203-66-4, 300 S., 58 DM.
  
8. Annette Endruschat / Axel Schönberger (Hrsg.): *Neue Beiträge zur portugiesischen Sprachwissenschaft*, Frankfurt am Main: TFM, 1999, ISBN 3-925203-67-2, 291 S., 58 DM.
  
9. Sybille Große: *'Eu me preparei, chamei ele e fomos na praia': Corpusanalysen zum Objektpronominegebrauch und zur Präposition nach Verben der Ortsveränderung im brasilianischen Portugiesisch*, Frankfurt am Main: TFM, 1999, ISBN 3-925203-81-8, 344 S., 58 DM.
  
10. Dietrich Briesemeister / Axel Schönberger (Hrsg.): *Von José Saramago, António Lobo Antunes, Fiamma Hasse Pais Brandão und dem Sexameron: ausgewählte Literatur der neunziger Jahre aus Portugal und Brasilien in Einzeldarstellungen*, Frankfurt am Main: TFM, 1999, ISBN 3-925203-69-9, 338 S., 58 DM.
  
11. Eberhard Gärtner / Christine Hundt / Axel Schönberger (Hrsg.): *Estudos sobre o ensino da língua portuguesa*, Frankfurt am Main: TFM, 1999, ISBN 3-925203-70-2, 164 S., 48 DM.
  
12. Eberhard Gärtner / Christine Hundt / Axel Schönberger (Hrsg.): *Estudos de gramática portuguesa (I)*, Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-71-0, 268 S., 58 DM.
  
13. Eberhard Gärtner / Christine Hundt / Axel Schönberger (Hrsg.): *Estudos de gramática portuguesa (II)*, Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-72-9, 338 S., 58 DM.

14. Eberhard Gärtner / Christine Hundt / Axel Schönberger (Hrsg.): *Estudos de gramática portuguesa (III)*, Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-73-7, 308 S., 58 DM.
15. Eberhard Gärtner / Christine Hundt / Axel Schönberger (Hrsg.): *Estudos de sociolinguística brasileira e portuguesa*, Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-74-5, 242 S., 58 DM.
16. Eberhard Gärtner / Christine Hundt / Axel Schönberger (Hrsg.): *Estudos de lingüística do texto*, Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-68-0, 316 S., 58 DM.
17. Sybille Große / Klaus Zimmermann (Hrsg.): *O português brasileiro: pesquisas e projetos*, Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-76-1, 480 S., 68 DM.
18. Eberhard Gärtner / Christine Hundt / Axel Schönberger (Hrsg.): *Estudos de geolinguística do português americano*, Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-75-3, 294 S., 58 DM.
19. Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.): *Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität: zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland*, Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, 362 S., 68 DM.

In Vorbereitung:

20. Ligia Chiappini / Berthold Zilly (Hrsg.): *Brasilien, Land der Vergangenheit?*, Frankfurt am Main: TFM, September 2000, ISBN 3-925203-78-8.

## **Beihefte zu *Lusorama***

**Herausgegeben von  
Luciano Caetano da Rosa,  
Axel Schönberger und  
Michael Scotti-Rosin**

### **Reihe 1:**

#### **Studien zur portugiesischen Sprachwissenschaft**

1. Ulfried Herrmann: *Das Galicische: Studien zur Geschichte und aktuellen Situation einer der nationalen Sprachen in Spanien*, TFM, 1990, 226 S., 88 DM.
2. Eberhard Gärtner / Jürgen Schmidt-Radefeldt / Axel Schönberger (Hrsg.): *Neuere Ergebnisse der portugiesischen Sprachwissenschaft*, TFM, 1991, 179 S., 78 DM.
3. Ulfried Herrmann / Axel Schönberger (Hrsg.): *Studien zu Sprache und Literatur Galiciens*, TFM, 1991, 107 S., 58 DM.
4. Johannes Kabatek / Axel Schönberger (Hrsg.): *Sprache, Literatur und Kultur Galiciens*, TFM, 1993, 183 S., 29,80 DM.
5. Axel Schönberger / Michael Scotti-Rosin (Hrsg.): *Einzelfragen der portugiesischen Sprachwissenschaft*, TFM, 1993, 199 S., 88 DM.
6. Dieter Messner / Axel Schönberger (Hrsg.): *Studien zur portugiesischen Lexikologie*, TFM, 1993, 179 S., 88 DM.
7. Annette Endruschat / Eberhard Gärtner (Hrsg.): *Untersuchungen zur portugiesischen Sprache*, TFM, 1996, 266 S., 58 DM.

Reihe 2:  
Studien zur Literatur Portugals und Brasiliens

1. Rosa Maria Sequeira: *A imagem da cidade na poesia moderna: Cesário Verde e Fernando Pessoa*, TFM, 1990, 190 S., 78 DM.
2. Albert von Brunn: *Die seltsame Nation des Moacyr Scliar: Jüdisches Epos in Brasilien*, TFM, 1990, 128 S., 58 DM.
3. Axel Schönberger / Michael Scotti-Rosin (Hrsg.): *Zur Wissenschaftsgeschichte der deutschsprachigen Lusitanistik*, TFM, 1990, 108 S., 48 DM.
4. Rainer Hess / Axel Schönberger (Hrsg.): *Studien zur portugiesischen Literatur*, TFM, 1991, 75 S., 38 DM.
5. Ray-Güde Mertin / Axel Schönberger (Hrsg.): *Zur literarischen Übersetzung aus dem Portugiesischen*, TFM, 1991, 81 S., 38 DM.
6. Erich Kalwa / Ray-Güde Mertin / Axel Schönberger (Hrsg.): *Brasiliana: Studien zu Literatur und Sprache Brasiliens*, TFM, 1991, 125 S., 58 DM.
7. Erwin Koller (Hrsg.): *Karl Moritz Rapp: Sechzig portugiesische Sonette in oberschwäbischer Übersetzung: synoptische Ausgabe*, TFM, 1992, 209 S., 88 DM.
8. Claudia Hoffmann: *José Cardoso Pires, «O Delfim»: ein Antidetektivroman zwischen Mythos und Wirklichkeit*, TFM, 1992, 245 S., 88 DM.
9. Ray-Güde Mertin / Axel Schönberger (Hrsg.): *Studien zur brasilianischen Literatur*, TFM, 1993, 159 S., 68 DM.
10. Rainer Hess (Hrsg.): *Portugiesische Romane der Gegenwart: neue Interpretationen*, TFM, 1993, 174 S., 68 DM.
11. Axel Schönberger (Hrsg.): *Geschlechterdiskurse in der modernen Literatur Brasiliens, Portugals und der PALOP*, TFM, 1996, 410 S., 68 DM.
12. Erich Kalwa: *Philosophisch-weltanschauliche und ästhetische Grundpositionen des portugiesischen Neo-Realismus: ein Beitrag zur Theoriebildung*, TFM, 1996, 242 S., 48 DM.

13. Ray-Güde Mertin (Hrsg.): *Von Jesuiten, Türken, Deutschen und anderen Fremden: Aufsätze zu brasilianischer Literatur und literarischer Übersetzung*, TFM, 1996, 190 S., 58 DM.

Reihe 3:  
Studien zur Afrolusitanistik

1. Annette Endruschat: *Studien zur portugiesischen Sprache in der Volksrepublik Angola*, TFM, 1990, 167 S., 68 DM.
2. Luciano Caetano da Rosa / Axel Schönberger (Hrsg.): *Studien zur lusographen Literatur in Afrika*, TFM, 1991, 135 S., 58 DM.
3. Matthias Perl / Axel Schönberger (Hrsg.): *Studien zum Portugiesischen in Afrika und Asien*, TFM, 1991, 74 S., 38 DM.
4. Hans-Peter Heilmair: *Die Entwicklung der kapverdischen Literatur im soziokulturellen Kontext*, TFM, 1992, 264 S., 88 DM.
5. Luciano Caetano da Rosa / Axel Schönberger (Hrsg.): *Studien zur Lusographie in Afrika*, TFM, 1993, 297 S., 98 DM.
6. Matthias Perl / Petra Thiele / Axel Schönberger (Hrsg.): *Portugiesisch-basierte Kreolsprachen*, TFM, 1993, 193 S., 88 DM.
7. Luciano Caetano da Rosa: *Die lusographie Literatur der Inseln São Tomé und Príncipe: Versuch einer literaturgeschichtlichen Darstellung*, TFM, 1994, 380 S., 148 DM.







**Centro do Livro e do Disco de Língua Portuguesa**

**EDITORA DISTRIBUIDORA LIVRARIA**

Heiligkreuzgasse 9A, Postfach 100839, Tel. 069 28 26 47, Frankfurt M.

**FRANKFURT/M**

**Verlag Teo Ferrer de Mesquita – Zentrum für Bücher und Schallplatten in portugiesischer Sprache**

**LISBOA • FRANKFURT • SÃO PAULO • LUANDA • MAPUTO**